Periodico mensile - Spedizione in abbonamento postale - 45% - art. 2, comma 20/B, legge 662/96 - Filiale di Milano

domus

Architettura Design Arte Comunicazione *Architecture Design Art Communication*

Novembre *November* 1998 809 Lire 15.000

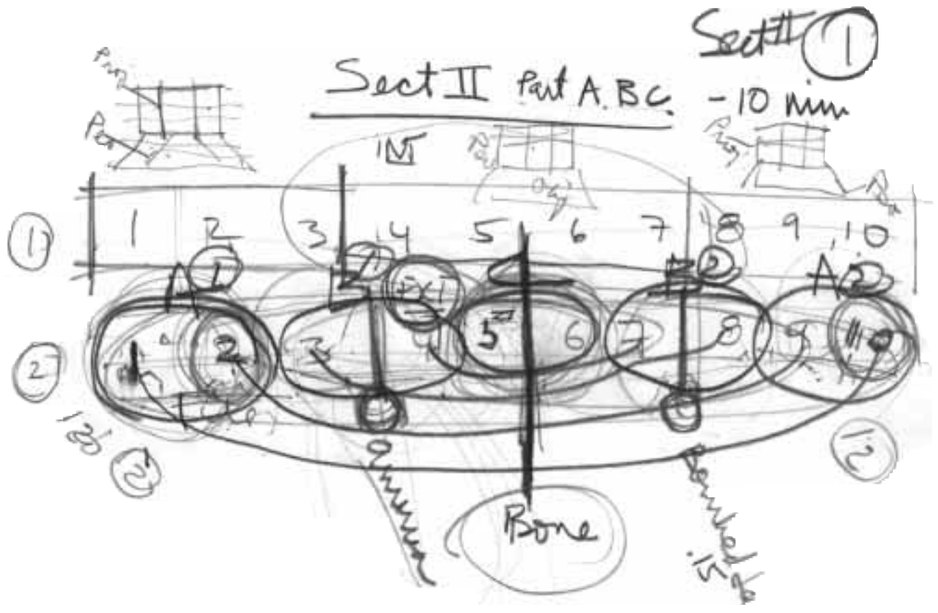
Domus 809 Novembre *November* 1998			**Riparare la città**		***Repairing the city***
Autore *Author*	Progettista *Designer*		Titolo		*Title*
	Bob Wilson	2	Seventy Angels on the Façade	2	*Seventy Angels on the Façade*
François Burkhardt		4	Editoriale	4	*Editorial*
			Cronaca del pensiero		***Opinion Chronicle***
Richard Plunz		6	Alcune città e due cose da dire in proposito	6	*Several cities and a few things to be said about them*
			Progetti		***Projects***
Rita Capezzuto Brigitte Metra	Jean Nouvel	10	Centro culturale e congressuale, Lucerna, Svizzera	10	*The cultural and congress center at Lucerne, Switzerland*
Marco De Michelis	Daniel Libeskind	20	Museo Felix Nussbaum, Osnabrück, Germania	20	*Felix Nussbaum Museum, Osnabrück, Germany*
Tilmann Buddensieg	Josef Paul Kleihues	28	Complesso per uffici, commercio e residenza, Berlino	28	*Office, shopping and residencial center, Berlin*
Vitus H. Weh	BKK-2	34	Complesso residenziale Sargfabrik, Vienna	34	*The Sargfabrik housing estate in Vienna*
Shane O'Toole	Group 91	40	Riqualificazione dell'area urbana Temple Bar, Dublino	40	*Renovation of the Temple Bar urban district in Dublin*
Franco Purini	Gregotti Associati	50	Complesso per il commercio e il terziario, La Spezia	50	*Shopping and service complex at La Spezia*
			Design		***Design***
Juli Capella	Oscar Tusquets Blanca	56	L'unico modo per essere di moda per un giorno è stare fermi	56	*The only way of being in fashion for a day is to stay still*
Juli Capella		64	Bambini: dalla culla alla TV	64	*Children: from cradle to TV*
Juli Capella	Lievore Asociados	70	Culla Tamagó, dal ventre all'uovo	70	*Tamagó cradle, from the belly to the egg*
Francesca Picchi	Alfredo Häberli Christophe Marchand	74	La sfida della leggerezza	74	*The challenge of lightness*
Francesca Picchi	Alberto Meda Paolo Rizzatto	82	Lampada Fortebraccio	82	*Fortebraccio lamp*
Hans Höger	Domus Academy	88	Indagare sul sistema città	88	*Surveying the city system*
Beppe Finessi	Fabio Novembre	96	Pioggia di novembre	96	*November rain*
			Arte		***Art***
Pierre Restany	Jackson Pollock	104	La grande apertura sul futuro della pittura del Ventesimo secolo	104	*The great opening of the 20th century painting towards its future*
		109	**Libri**	109	***Book***
			Itinerario		***Itinerary***
Silvia Malcovati		117	Schinkel a Berlino e Potsdam (N. 150)	117	*Schinkel's Berlin and Potsdam (N. 150)*
			Rassegna		***Product Survey***
		125	Edilizia residenziale	125	*Residential buildings*
			Calendario		***Calendar***
		145	Concorsi, congressi e mostre d'architettura, design e arte	145	*Competitions, congresses and exhibitions of architecture design and art*
		152	**Autori**	152	***Protagonists***

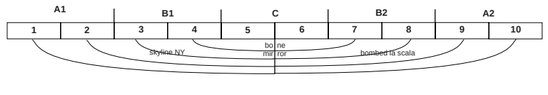
La copertina
The cover
Gabriele Basilico

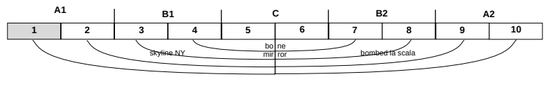
Collaboratori
Collaborators
Alberto Artioli
Annalisa Avon
Isabella Bader
Ettore Bellotti
Cecilia Bolognesi
Tilmann Buddensieg
Pierluigi Cervellati
Marco De Michelis
Beppe Finessi
Hans Höger
Caterina Majocchi
Brigitte Metra
Shane O'Toole
Francesca Picchi
Richard Plunz
Franco Purini
Sicilia Ramos Barbagelata
Giulio Redaelli
Veronica Scortecci
Vitus H. Weh

Fotografie
Photographs
Aldo Ballo
Bitter Bredt
Rudolph Burkhardt
Servando Carmona
Jacky Chee
Donato Di Bello
Thomas Dix
Ramak Fazel
Enrico Ferrari Ardicini
Georges Fessy
Ute Fragner
Moreno Gentili
Sally & Richard Greenhill
Haags Gemeentemuseum
Hertha Hurnaus
Kate Keller
Wilmar Koenig
Erik Landsberg
Hans Namuth
Gerry Nitsch
Mali Olatunji
Bernard Plossu
Markus Richter
Christian Richters
Benvenuto Saba
Giampaolo Sgura
Schnakenburg & Brahl
Leo Torri
Rafael Vargas

Traduttori
Translators
Duccio Biasi
Maria Clara Ippolito
Charles McMillen
Dario Moretti
Michael Scuffil
Virginia Shuey-Vergani
Rodney Stringer







Dietro le quinte di *70 Angels on the Façade*, i settant'anni di *Domus* in uno spettacolo ideato e diretto da Robert Wilson. In queste pagine: un disegno del regista e i primi modelli preparatori realizzati dallo scenografo Peter Bottazzi. (foto Christian Prasser)
Backstage of 70 Angels on the Façade, *seventy years of* Domus *in a show conceived and directed by Robert Wilson. On these pages:a drawing by the director and the first preliminary models by the set designer, Peter Bottazzi.(photo by Christian Prasser)*

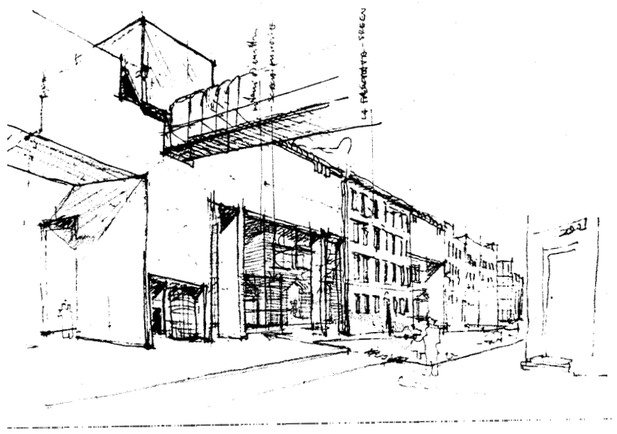
70 ANGELS ON the FAÇADE

Nuovo Piccolo Teatro

Milano, 1-2-3 December 1998

Robert Wilson for the 70th anniversary of *Domus*

Riparare la città

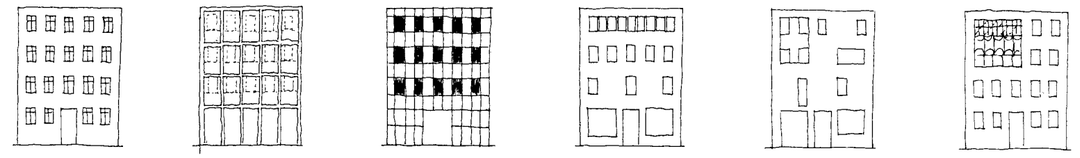


François Burkhardt

Presto sarà un quarto di secolo da che le istituzioni politiche di Berlino (all'epoca Berlino Ovest) decisero di rilanciare l'economia dell'edilizia varando un'operazione di vasto respiro, nota oggi con la denominazione di IBA (Internationale Bau Ausstellung).
Il progetto, che coinvolse tutta la città di Berlino Ovest, nacque in seguito a una serie di riflessioni, di seminari, di *workshop* all'interno delle istituzioni locali, con la collaborazione e il sostegno del ministero della Ricostruzione (Senator für Bau- und Wohnungswesen) che aveva per obiettivo la definizione di un modello il cui tema era precisamente "il restauro della città".
L'enorme interesse che questa esperienza suscitò nei professionisti aveva varie ragioni. Innanzi tutto il tema, che all'inizio degli anni '70 non era nuovo ma che a Berlino, sotto la direzione dell'IBA, veniva tradotto in pratica in un contesto politico e sociale, a una scala municipale all'epoca unica. Poi perché la città di Berlino Ovest, per la sua condizione di "isola capitalista" in mezzo a un "mare comunista" aveva come conseguenza l'assenza di investimenti nel settore edilizio. A questo si aggiungeva l'alto numero di spazi vuoti, di lotti occupati da edifici demoliti dai bombardamenti e non ricostruiti, e all'IBA spettava di fornire l'occasione di colmare questi vuoti. Infine per l'interesse dell'IBA alla trasformazione 'dolce' di un quartiere, senza che gli abitanti fossero obbligati ad abbandonare le loro strade, interesse che sottolineava la preoccupazione di salvaguardare la struttura sociale di ciò che i berlinesi chiamano 'kitz' (nome attribuito a un luogo in cui l'abitante vive e trova un'identità sociale). Al determinante elemento della pianificazione urbana va collegato lo sforzo compiuto dalle autorità municipali per associare la popolazione allo sviluppo del quartiere. Furono create formule particolari, associando gli abitanti di un quartiere allo sviluppo del loro spazio vitale. Risultato di un'attenzione politica, prima sotto il governo socialdemocratico poi sotto quello dei cristiano-democratici, che era il segno evidente della volontà di tener conto dei desideri e delle richieste degli abitanti, oltre ovviamente di quelli degli investitori.
Esaminando oggi la conduzione della politica edilizia berlinese sotto la guida dello stesso partito politico dopo la caduta del Muro, ciò che colpisce è il prevalere degli investitori che suscita l'impressione di un apparato politico al servizio del potere finanziario, il quale detta le condizioni senza più preoccuparsi dei problemi sociali connessi agli effetti della trasformazione dei luoghi. Un esempio tipico è la ricostruzione della Potsdamer Platz, dove sorgono i primi 'canyon' berlinesi formati da edifici che preannunciano, malgrado l'immensa curiosità che ha suscitato presso gli abitanti della regione di Berlino l'inaugurazione della parcella detta Daimler-Benz, con la moltiplicazione delle metrature destinate a uffici, un centro abbandonato dopo la chiusura di questi ultimi, edifici costruiti prima di tutto per far crescere il valore del terreno. La migliore qualità di un'architettura garantita da Renzo Piano e partners e da un concorso che ne assicura un'impostazione intelligentemente articolata non può far altro che coprire una mentalità cinica rinchiusa nel proprio egoismo, sintomo che indica la fine delle speranze politico-sociali post-sessantottesche che ancora si ritrovava nella pianificazione 'aperta' dell'IBA. Sotto questo aspetto occorre guardare con inquietudine allo sviluppo urbano e al restauro delle città. Certo l'obiettivo del reddito fondiario rimane un elemento importante, ma non può, in una società democratica, eliminare gli aspetti etici e sociali fondamentali che fanno di una struttura urbana una felice oasi collettiva.
L'aspetto interessante dell'IBA era per l'appunto quello di aver saputo trovare formule in grado di amalgamare positivamente gli abitanti della città. E' nel sapiente e paziente equilibrio dell'aver saputo associare interessi sociali, economici e culturali che il modello IBA è stata d'interesse pubblico. Ciò prima ancora di essere un successo in materia d'architettura. il successo dell'IBA si è costruito nell'associare alla pianificazione istanze e interessi differenti. Certamente la Potsdamer-Platz ricuce la Berlino est con quella ovest. Rimane da vedere se sarà il cuore pulsante della nuova Berlino fisicamente unificata.

Nota: Le immagini che accompagnano l'articolo sono il risultato di un workshop organizzato dall'IDZ (Internationales Design Zentrum) insieme con il Senator für Bau- und Wohnungswesen, che aveva per tema l'integrazione di un'architettura contemporanea nel contesto di una struttura architettonica storica a Kreuzberg.
L'idea dell'operazione era di far lavorare nel corso di una "settimana della progettualità" architetti e teorici insieme con i responsabili del governo municipale. Parteciparono all'operazione Gottfried Böhm, André Carboz, Vittorio Gregotti, Charles W. Moor, Julius Posener, Oswald Matthias Ungers, Christian Norberg-Schulz e Peter Smithson. L'operazione venne condotta nel 1975 da François Burkhardt e Heinrich Klotz.

Repairing the city



It will soon be a quarter of a century since the political powers in Berlin (West Berlin at the time) decided to boost the building industry by launching a large-scale operation, known today as IBA (Internationale Bau-Ausstellung).
The project involved the whole of West Berlin. Starting from a series of reflections, seminars and workshops under the auspices of local institutions and with the collaboration and backing of the Ministry for Reconstruction (Senator für Bau- und Wohnungswesen), its aim was to draw up a model for "the restoration of the city".
There were a number of reasons for the enormous professional interest aroused by this experiment. Paramount among these was its theme. Though not new in the early 1970s, under the guidance of the IBA in Berlin it was in practice translated into a political and social context, on what was at the time a unique municipal scale. A further explanation is that the city of West Berlin, being then a "capitalist island" in the middle of a "communist sea", suffered from a shortage of investments in the building sector. To this problem was added the large number of derelict spaces and bomb-sites that had never been rebuilt. It was the IBA's task to create the opportunity to fill these gaps. Another explanation lay in IBA's concern to transform districts 'gently' – without inhabitants being forced to abandon their streets. This also reflected IBA's intention to safeguard the social fabric of what Berliners call 'kitz' (meaning a place where inhabitants live and find their social identity). To this urban planning policy should be added the city council's efforts to involve the population in the development of its neighbourhoods. Special formulas were created to associate the inhabitants of each quarter affected by the development of their living space. This was the result of a political attention and clear resolve, initially under the Social Democrat government and subsequently under that of the Christian Democrats, to consider the wishes and demands of inhabitants. In addition, naturally, to those of the investors.
If one examines today the pursuit of Berlin's building policy, under the same political party since the fall of the Wall, one is struck by the sway held by the investors. The impression gained is one of a political apparatus at the service of financial might, where conditions are dictated with little concern for the social issues involved in the transformation of urban sites. A typical example is that of the rebuilt Potsdamer-Platz. Here Berlin's first 'canyons' have been formed by buildings. Despite the immense curiosity aroused among the inhabitants of the Berlin region by the inauguration of the "Daimler-Benz" area, with its multiplication of office space, it is the harbinger of a center doomed to abandonment after office hours; with property put up mainly to increase land values. The best quality of an architecture guaranteed by Renzo Piano and partners and by a competition ensuring its intelligent implementation, cannot but conceal a cynical philosophy wrapped up in its own egotism; a symptom indicating the end of the post-1968 politico-social hopes that could still be found in the IBA's 'open' planning. From this point of view one should be wary of the urban growth and 'restoration' of this city. All right, so the goal of landed estate income has to be a key element. But in a democratic society it cannot be allowed to crush the fundamental ethical and social expectations that make an urban structure a happy collective oasis.
The interesting point about the IBA was, precisely, that it had hit on a formula which could in a positive way amalgamate the city's inhabitants. It was in the wise and patient balance of associated social, economic and cultural interests that the IBA model was in the public's interest. Moreover, prior to being an architectural accomplishment, the IBA's success lay in its capacity to ally diverse demands and interests with the necessities of planning. To be sure, Potsdamer Platz has sewn east and west Berlin back together. It remains to be seen whether it will be the throbbing heart of a physically reunified city.

Note. *The illustrations reproduced here are the result of a workshop organized by the IDZ (Internationales Design Zentrum) with the Senator für Bau- und Wohnungswesen, the subject of which was the integration of contemporary architecture into the context of a historic architectural structure at Kreuzberg.*
The idea of the project was to get architects and theorists to work with city councillors during a week devoted to the topic of architectural design and planning. Taking part were, Gottfried Boehm, André Carboz, Vittorio Gregotti, Charles W. Moor, Julius Posener, Oswald Matthias Ungers, Christian Norberg-Schulz and Peter Smithson. The operation was conducted in 1975 by François Burkhardt and Heinrich Klotz.

Alcune città e due cose da dire in proposito

Several Cities And A Few Things To Be Said About Them

Richard Plunz

Dello stato attuale della questione urbana euroamericana contemporanea, soprattutto in relazione alle città dell'età industriale ottocentesca, tanto si dibatte che ogni discussione sulle possibilità di restaurare la città tende a sciogliersi in cacofonia e nella contrapposizione tra 'restauro' e 'ricostruzione'; ricostruzione nel senso che nell'ultimo mezzo secolo, in fatto di concezione storica della sopravvivenza della città, c'è stata una guerra. La distinzione tra 'restauro', che implica continuità dinamica, e 'ricostruzione', che implica sopravvivenza nello spaesamento, è emblematica dell'odierna ambivalenza in materia di futuro della città. Se è ormai un luogo comune che si sia raggiunta una condizione 'posturbana', ne consegue anche che, per gli antichi centri urbani, la verità può essere più bizzarra della fantasia. Sono le contraddizioni a rendere l'attuale periodo dell'evoluzione urbana un momento interessante per il direttore di un corso di perfezionamento in Urbanistica. Il mondo accademico forse coltiva più pessimismo e più contraddizioni in materia di urbanistica di quanto non faccia il mercato. Anche l'espressione inglese Urban Design ("progetto urbano") desta sospetti: suona forse troppo come ostentazione degli ideali degli anni Sessanta e manca del tatto proprio di termini come 'urbanisme' e 'urbanistica'; è un po' troppo provocatoria nei confronti dell'egemonia dell''architettura' e al tempo stesso emana un lieve profumo come di 'pianificazione', forse troppo impegnata per i "teorici della critica". L'espressione storicista New Urbanism (nuova urbanistica) non è affatto nuova, e per nulla pluralistica. Abbiamo optato per "nuove urbanistiche" e ci siamo spostati di città in città: New York, naturalmente, e Anversa, Bruxelles, Detroit, Caracas, per citarne alcune. Abbiamo dispiegato una certa vena narrativa, frammenti della definizione della condizione urbana sul finire del Ventesimo secolo.

Tutti i protagonisti concordano sul fatto che le città occidentali si trovano in un momento di sviluppo postindustriale. Il significato di 'postindustriale' tuttavia non è tanto chiaro, e neppure quello di 'sviluppo', in quanto entrambe le parole fanno riferimento a un passato industriale noto più che a un futuro sconosciuto. Ciò che è palese è che la città postindustriale consuma spazio in modo differente da quelle che l'hanno preceduta. Le vaste aree industriali e ferroviarie dell'Ottocento restano marginalizzate, mentre la periferia esterna è invasa da una nuova modalità di consumo dello spazio, senza alcuna connessione tra l'uno e l'altro fenomeno. Sotto questo aspetto sono particolarmente impressionanti le megalopoli di Bruxelles e di Anversa. Il Belgio ha sviluppato la più fitta rete ferroviaria del mondo, che oggi si ritrova emarginata all'interno delle grandi cerchie urbane ottocentesche, mentre un'altrettanto massiccia struttura autostradale novecentesca domina la periferia esterna al servizio del nuovo terziario e dei suburbi dell'automobile. Forse accade lo stesso dappertutto, ma la scala del fenomeno belga è impressionante, più 'americana' dell'America, specialmente al confronto di ciò che rimane dei centri storici, ancora fondamentali per l'identità culturale nazionale. Ad Anversa sopravvive il vecchio guscio, percepibile dai gradini della cattedrale, centro del mondo capitalistico dell'*Utopia* di Moore del 1516, ora inquinato dalla vacuità della città turistica monofunzionale. Nell'area della Grande Place di Bruxelles, dove l'industria turistica è onnipresente, c'è poca differenza tra il quartiere gotico e Disneyland.

I protagonisti discutono se la nuova 'industria' sia questione di consumi o di produzione; e perfino se questa distinzione abbia ancora senso.

Detroit resta la città industriale emblematica, distruttrice oltre ogni immaginazione. Il picco della domanda di terreni liberi è pari solo al picco del calo demografico. Al centro di Detroit si conserva il primo museo mondiale di grattacieli abbandonati. Detroit è definitivamente al di là di ogni 'restauro' in termini convenzionali, una dismissione esacerbata da una grave dimensione razziale: fuga dei bianchi verso la periferia grazie ai veicoli creati nella Città dell'Automobile, gli afroamericani lasciati indietro. Detroit rappresenta la più potente conferma dell'ipotesi di Debord secondo la quale la città dei consumi è destinata in ultima analisi a consumare sé stessa. Ma è ancora Detroit a mettere in evidenza che la via dell'architettura e dell'urbanistica attraverso la tradizione e la pedagogia è anch'essa una reliquia dell'era industriale. Non c'è cultura progettuale che possa razionalizzare il calo piuttosto che l'incremento. Viene da pensare che sia meglio abbandonare le rovine dell'era industriale fino a quando non si abbiano conoscenze sufficienti ad agire.

Ma c'è un altro lato della questione urbana euroamericana contemporanea che riguarda la città postindustriale originaria, in cui manca la struttura ottocentesca: Caracas, per esempio, che si può dire cresciuta all'indietro nell'Ottocento. Finora il suo principale criterio di accrescimento si è basato sull'infrastruttura automobilistica, costruita in quanto tale sull'economia dei petrodollari. Non mancano i percorsi automobilistici, manca l'infrastruttura ferroviaria, che oggi va inserita con un ribaltamento del processo ottocentesco ordinario. La Caracas del Ventunesimo secolo costruirà nuove istituzioni ottocentesche: una nuova stazione ferroviaria – la prima; nuovi mercati generali – i primi; un nuovo museo nazionale – il primo. E la stessa infrastruttura autostradale si trasforma e si fonde nella densificazione del tessuto urbano. Al centro di Caracas il progetto di Carlos Gomez de Llarena ha 'normalizzato' l'asse autostradale centrale in una 'via' e in un 'parco' che organizzano determinate nuove funzioni urbane. Contemporaneamente il flusso del traffico è stato migliorato rendendolo più pacato.

Caracas è ancora una città in via di sviluppo in un contesto di "crescita reale", in cui il recente fenomeno dell'"urbanistica dei progettisti" conserva scarso interesse. L'urbanistica dei progettisti ha implicato l'offerta sul mercato delle più antiche città dell'età industriale attraverso la promozione di idee di progettisti di grande immagine, nella speranza che attirassero l'attenzione dei media internazionali, accrescendo così la possibilità di nuovi investimenti. Anversa cercò di intraprendere questa strada negli anni Ottanta, con l'organizzazione Città e Acque dedicata al recupero del porto vecchio e del fiume; e culminò nel progetto stellare di Toyo Ito. Ma ad Anversa non è successo granché; e il governo è cambiato. Poco lontano, a Lille, si ebbe qualche successo con lo scomposto rumore creato intorno a EuroLille e Rem Koolhaas – successo di breve portata; a Napoli ancor meno, con il Centro direzionale di Kenzo Tange, che è stato completato solo a metà prima di approdare a un'interruzione. Anche il governo è cambiato: oggi il destino del Centro direzionale è quasi apocalittico. E tuttavia sta per essere superato da un progetto ancor più grande a Bagnoli. E così via. A New York il sindaco Giuliani ora vuole anche lui un monumento del genere, si presume per ora non un altro Guggenheim Museum. Comunque pare che l'"effetto Bilbao" abbia avuto il suo culmine a Bilbao. E i governi cambiano.

Queste manovre sono indicative di una nuova forza della città o piuttosto di una sempre maggiore marginalità? Quanto alla Comunità Europea ci sono buoni motivi per pensare che l'abolizione dei confini nazionali servirà a rinvigorire le entità urbane: che la sublimazione dello Stato-nazione rafforzerà la città-Stato. Negli Stati Uniti tuttavia questa trasformazione strutturale non si verifica. Le superstiti comunità politiche urbane sono ormai tanto dominate dalla maggioranza suburbana che ogni cambiamento politico può nascere solo dal potere economico o dall'insurrezione. Le due cose sono collegate. Il divario tra ricchi e poveri si allarga e con esso la possibilità di un'insurrezione. Al tempo stesso le fonti dell'economia urbana (in quanto distinta da quella 'suburbana') sono incerte, relative in particolare alle nuove economie mondiali emergenti. A New York il rapporto tra l'economia locale e la Borsa è brutalmente diretto, come ha dimostrato il crack dell'ottobre 1987. Lavoro e denaro spariscono nel giro di una notte. È troppo presto per giudicare gli effetti dell''aggiustamento' del mercato dell'agosto 1998. È tuttavia importante notare che il recente aumento del benessere della città proviene più dagli investimenti del Comune che dalle entrate fiscali. Anche prima di agosto si sono levati severi moniti, all'interno del potere municipale, a proposito delle conseguenze dell'eccessiva dipendenza dall'economia cartacea.

Alcuni sostengono che di fronte alla globalizzazione le vecchie economie urbane locali continueranno a contrarsi rendendo sempre meno importante la città tradizionale e che la città come nodo spaziale è comunque morta. Negli Stati Uniti, in cui le tendenze alla deurbanizzazione sono più sviluppate, ogni nuova riflessione sulla città spaziale implica un aspetto di disilluso cinismo che si riflette sull'infrastruttura politica urbana. Non molto tempo fa il Comune di New York ha smantellato il suo già prestigioso gruppo di lavoro sull'urbanistica (Urban Design group). I necrologi della città spaziale hanno grande forza, specialmente quando sono declamati da persone come il presidente della Microsoft Bill Gates, il quale nel suo libro *The Road Ahead* (*La strada che porta a domani)* (trad. it. Mondadori, Milano, 1972) sostiene che l'era telematica elimina la necessità dei tradizionali rapporti di vicinanza della città spaziale. La posizione di Gates ha in qualche modo senso perché il suo mestiere è vendere software, che riguarda totalmente lo spazio virtuale e non quello fisico. Ma il fatto interessante è che i prodotti di Gates sono profondamente dipendenti dalla città: a New York l'industria del software di "Silicon Alley" sta avendo uno sviluppo da boom proprio perché questo ambiente di vicinanza e cultura urbana è necessario alla ricerca e allo sviluppo. I lavoratori urbani del settore del software rappresentano forse l'ultimo rantolo dell'urbanesimo tradizionale? "Silicon Alley" è in definitiva il compimento della profezia di morte della città spaziale? È presto per saperlo.

L'anno scorso a Las Vegas si è aperto il nuovo casinò New York New York. È una collezione scenografica di monumenti di Manhattan tessuti insieme in un'unica struttura. Si può ritenere che rappresenti la fase finale della morte della città spaziale: una New York virtuale nel deserto, in grado di offrire un'esperienza urbana senza l'urbanistica. D'altro lato la si può anche considerare indicativa della "continuità dinamica" di New York. E se è per questo anche Las Vegas, prima città dell'era cibernetica, città antispaziale per eccellenza, si sta facendo più densa e aggregata: per il momento non ci sono risposte semplici. E la realtà può superare la fantasia.

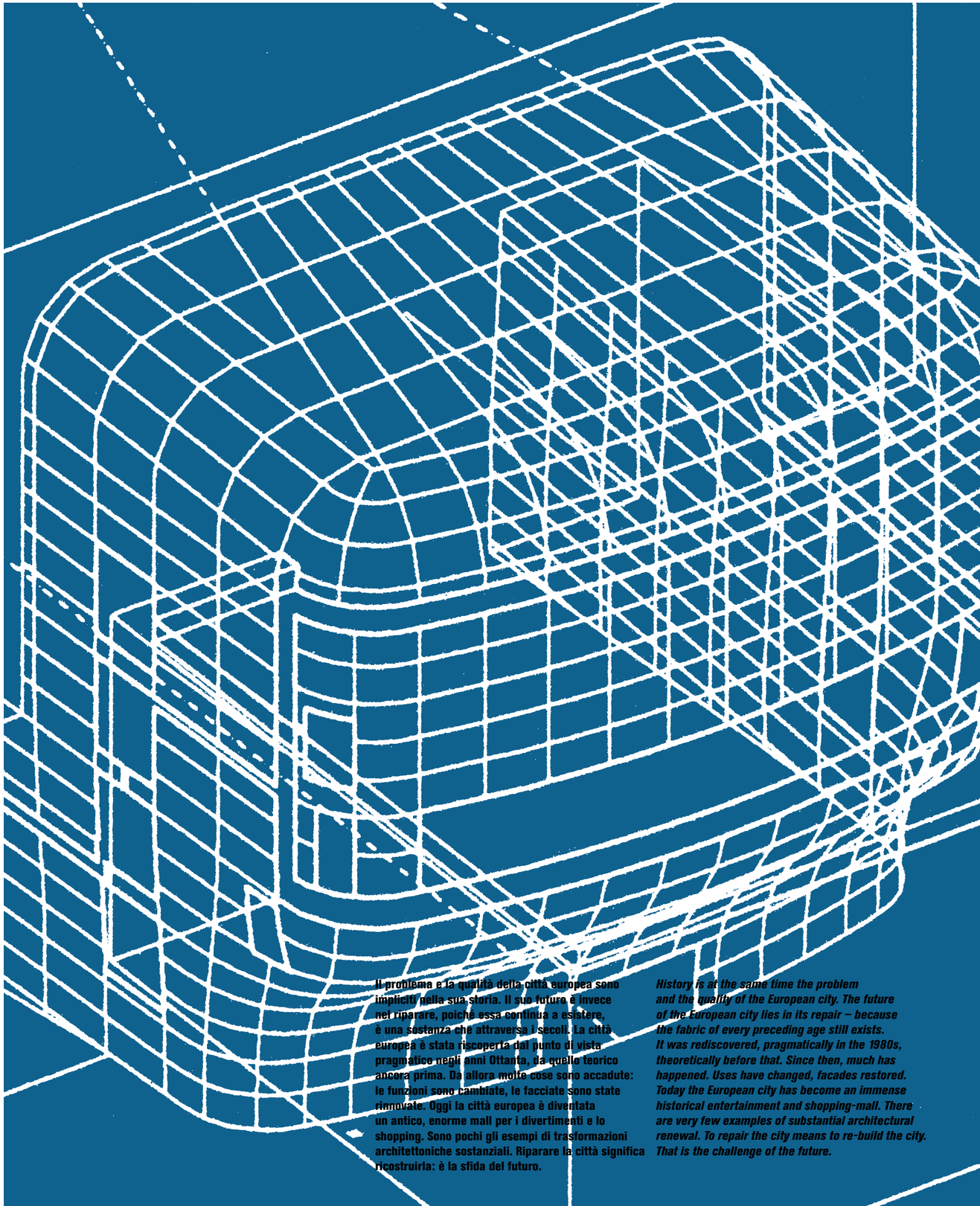
Richard Plunz insegna Architettura e dirige il corso di Urbanistica presso la facoltà di Architettura, urbanistica e conservazione della Columbia University di New York. Il suo corso ha recentemente pubblicato tre volumi nella propria collana Studio Works: *Naples: New Urbanisms: Centro Direzionale*; *Caracas: New Urbanisms: Cota Mil*; *Mostar: New Urbanisms: Bosnia & Hercegovina.*

The actual state of contemporary *Euro-American urbanity, especially relative to cities of the 19th century industrial era, is so disputed that any discussion of the possibilities for repairing the city can easily dissolve into dissonance; and to the meaning of 'repair' versus 'reparation'; reparation in the sense that a war has ensued for the past half-century relative to survival of the city as it has been understood historically. The distinction between 'repair', which implies thriving continuity, and 'reparation', which implies dystopic survival, is emblematic of the present-day ambivalence about the future of the city. If a truism is that we have achieved a "post-urban" condition, it also follows that regarding the old urban centers, the truth can be stranger than fiction. The contradictions are what makes the present period of urban evolution an interesting time to direct a post-graduate program in "Urban Design". The academy probably reflects more pessimisms and contradictions about the city than does the marketplace. Even the term "urban design" remains suspect: perhaps too much harboring the ideals of the '60s and lacking the savoir faire of terms like 'urbanisme'; perhaps too challenging to the hegemony of 'architecture' while also smelling a bit too much like 'planning'; perhaps too engaged for the "critical theorists". The historicist "New Urbanism" is hardly new, and not at all pluralistic. We have opted for "new urbanisms" and we have moved from city to city: New York, of course, and Antwerp, Brussels, Detroit, Caracas, to name several. We have unfolded a certain narrative, fragments in the definition of the urban condition at the close of the 20th century.*

All protagonists would agree that older Western cities find themselves in a post-industrial era of development. The meaning of "post-industrial" is not so clear, however – or even of 'development', in that both words refer to a known industrial past rather than an unknown future. What is obvious is that the post-industrial city is space-consumptive in a different way than its predecessors. The vast industrial and rail areas of the 19th century city lie marginalized while the outer periphery is usurped by a new generation of space-consumption with little or no connection between each. In this the Brussels and Antwerp megalopolis is particularly impressive. Belgium developed the most dense rail net in the world, which now is marginalized within large 19th century urban rings, while an equally impressive late 20th century highway infrastructure dominates the outer periphery serving the new service industry and auto-suburbs. Perhaps it is the same everywhere, but the scale of the Belgian phenomenon is impressive – more 'American' than America, especially when contrasted with what is left of the historic centers which remain crucial to national cultural identity. In Antwerp the old shell survives, perceivable from the steps of the cathedral, the center of the capitalist world in More's Utopia *of 1516 – now tainted by the vacuity of the monofunctional tourist city. In the area of the*

Grand Place in Brussels, where tourist industry is everything, there is little difference between Gothic City and Disney City. Protagonists disagree on whether or not new 'industry' is a matter of consumption or production: or even whether or not such distinctions can any longer hold.
Detroit remains the emblematic industrial city which has destructed beyond fiction. The sheer scale of reclaimed open land is matched only by the scale of population shrinkage. At the center of Detroit one could curate the world's first museum of abandoned skyscrapers. Detroit is definitely beyond 'repair' in conventional terms, a demise which has been exacerbated by a severe racial dimension: white flight to the suburbs via the automobiles created in the Motor City – the African-Americans left behind. Detroit represents the most powerful affirmation of Debord's hypothesis that the city of consumption must ultimately consume itself. But Detroit also puts in evidence that the domain of architecture and planning by tradition and pedagogy is also an industrial reliquary. There is no design culture for conceptualizing shrinkage rather than growth. One reflects that it may be better to let the ruins of the industrial age lie unattended until such time as there is sufficient knowledge to proceed.
But there is another side of contemporary Euro-American urbanity which pertains to the post-industrial city of origin, in which 19th century infrastructure is lacking: Caracas, for example, which can be said to be growing backwards into the 19th century. Until now, its primary formation has been based on automobile-related infrastructure, built as it was on an economy of petro-dollars. Rather than highways, it is the rail infrastructure which is lacking, and which now must be inserted in a reversal of the normative 19th century process. Caracas as a city of the 21st century will build new 19th century institutions: a new and first-time railroad station, a new and first-time wholesale market, a new and first-time national gallery. And the highway infrastructure itself is transforming and absorbing into the densifying city. At the center of Caracas, the project of Carlos Gomez de Llarena has 'normalized' the central highway spine into a 'street' and a 'park' which organizes certain of the new urban functions. At the same time, the traffic flow has been improved through 'calming'.
Caracas is still a developing city within a context of "real growth", in which the recent phenomenon of "designer urbanism" has held little interest. Designer urbanism has involved marketing older industrial-era cities through promotion of projects by high-profile designers in the hope that they may become the target of international media, thereby enhancing possibilities relative to new investment. Antwerp tentatively started down this path in the '80s through its "City and Water" organization which focused attention on reuse of its old port and river, and culminated in a stellar project by Toyo Ito. But in Antwerp not much happened; and the government changed. Nearby in Lille there was some success with the inordinate noise created by EuroLille and Rem Koolhaas – a short-term success; in Naples less so with the Kenzo Tange's "Centro Direzionale", which was only half-completed before it ground to a halt. The government also changed: now the Centro destiny is almost apocalyptic. Yet it is to be surpassed by an even bigger project at Bagnoli. And so forth. In New York Mayor Giuliani now wants his own such testimonial, presumably not yet another Guggenheim Museum. Anyway, it looks like the "Bilbao phenomenon" may have peaked with Bilbao. And governments change.
Are these machinations indicative of a new power for cities; or of more and more marginalization? Relative to the European Community, there is a good argument that the removal of national borders will serve to strengthen urban entities: that the sublimation of the nation-State will reinforce the city-State. In the United States, however, there is no such structural change. The remaining urban political constituencies have become so dominated by the sub-urban majority that any shift in power can only come from economic strength or from insurrection. The two are interrelated. As the gap between rich and poor broadens, so does the possibility for insurrection. At the same time, the sources for an urban economy (as opposed to "sub-urban") are tentative, especially relative to the emerging new global economies. In New York City, the relationship between the local economy and the stock market is brutally direct, as the crash of October 1987 demonstrated. Jobs and money disappeared overnight. It is too early to judge the effect of the market 'adjustment' of August 1998. It is important to note, however, that the recent growth in prosperity of the city was fed by income from the city's investments more than by tax revenue. Even before August there were dire warnings from inside the government about the consequences of over-dependence on this paper economy.
Some argue that in the face of globalization, old localized urban economies will continue to contract making the traditional city less and less relevant; and that the city as spatial nexus is dead anyway. In the States, where the de-urbanist tendencies are most evolved, new thinking relative to the spatial city retains an aspect of cynicism and disbelief which is reflected in the urban political infrastructure. Some time ago New York City managed to dismantle its once prestigious Urban Design Group. Obituaries for the spatial city can be compelling, especially when uttered by the likes of Microsoft Chairman Bill Gates, who in his book, The Road Ahead, *argues that the cyber-age eliminates the need for traditional urban spatial proximities. Gates' position makes certain sense in that he is in the business of selling software which is all about virtual rather than physical space. But the interesting thing is that Gates' products are highly dependent on the city: in New York the software industry of "Silicon Alley" is booming precisely because this milieu of urban propinquity and culture is required for research and development. Does the urban software workforce represent the last gasp of traditional urbanity? Will the "Silicon Alleys" ultimately help fulfil the prediction of the death of the spatial city? It is too early to know.*
Out in Las Vegas the new New York New York casino opened last year. It is a scenographic collection of Manhattan monuments knitted together in one structure. It can be argued to represent the final phase in the death of the spatial city; a virtual New York in the desert which can provide an urban experience without urbanism. On the other hand, it can also be seen as indicative of the "thriving continuity" of New York. And for that matter, Las Vegas itself, the first city of the cybernetic age, the quintessential anti-spatial city, is now densifying and coalescing –– no easy answers for the moment. And the realities can be stranger than fiction.

Richard Plunz *is Professor of Architecture and Director of the Urban Design Program at the Graduate School of Architecture, Planning and Preservation at Columbia University in New York City. The program has recently published three titles in its Studio Works series:* Naples: New Urbanisms: Centro Direzionale; Caracas: New Urbanisms: Cota Mil; Mostar: New Urbanisms: Bosnia & Hercegovina.



Jean Nouvel

Testi di Rita Capezzuto, Brigitte Métra
Fotografie di Georges Fessy

Texts by Rita Capezzuto, Brigitte Métra
Photographs by Georges Fessy

Centro culturale e congressuale, Lucerna, Svizzera

Cultural and Congress Center, Lucerne, Switzerland

Progetto: Architectures Jean Nouvel
Responsabile del progetto: Brigitte Métra
Collaboratori: J. Achache, M.-H. Baldran, D. Brault, S. Carbone, G. Domenig, X. Lagurgue, D. Laurent, Ph. Mathieu, E. Nespoulous, J. Parmentier, M. Raasch, M. Röthlisberger, B. Weinstein, S. Zopp
Strutture: Electrowatt Engineering AG, Plüss+Meyer Bauingenieure AG
Consulente per l'acustica: Russell Johnson -ARTEC
Consulente per la scenografia: Jacques Le Marquet

Progetto: Architectures Jean Nouvel
Project manager: Brigitte Métra
Collaborators: J. Achache, M.-H. Baldran, D. Brault, S. Carbone, G. Domenig, X. Lagurgue, D. Laurent, Ph. Mathieu, E. Nespoulous, J. Parmentier, M. Raasch, M. Röthlisberger, B. Weinstein, S. Zopp
Structural engineering: Electrowatt Engineering AG, Plüss+Meyer Bauingenieure AG
Acoustic consultant: Russell Johnson -ARTEC
Stage-design consultant: Jacques Le Marquet

Lucerna è sempre stata una città votata al turismo, la cui immagine antica non poteva essere alterata. Almeno fino a quando non è stato scelto il progetto di Jean Nouvel per il nuovo centro per le conferenze e i concerti. Si tratta di un trapianto, di un by-pass, di una nuova grande attrazione contemporanea che attraverso un referendum ha ricevuto, fatto quasi singolare, il pieno consenso dei cittadini. È nato così un nuovo, meraviglioso emblema della città, a beneficio dei turisti del prossimo secolo e del futuro di Lucerna.

Lucerne is a tourist city. Nothing was allowed to disturb the homogeneous ancient image – until Jean Nouvel's project for the new conference and concert center was chosen. An implant, a by-pass, a new, contemporary attraction. A referendum was held, and almost uniquely, the citizens were successfully won over. The result is a wonderful new hallmark for the city. For next century's tourists and the future of Lucerne.

Se ancora una volta Jean Nouvel ci ha voluto dimostrare come gli attuali processi di modificazione della città siano frutto di sinergie in gran parte non pianificabili, di accadimenti non controllabili tramite strategie a lungo termine, e come il compito dell'architetto sia quello di rivelare la realtà culturale contemporanea con un atto del pensiero, allora bisogna riconoscergli che l'intervento di Lucerna si inscrive perfettamente in questa visione. Il nuovo centro culturale è emblematico di un procedere progettuale puntuale, maturato da una comprensione profonda della situazione del luogo che consente a Nouvel di guardare con libertà ai vincoli formali dettati da un contesto storico di indubbio peso come quello vantato dalla cittadina svizzera, centro turistico per eccellenza. L'edificio risponde alla logica della trasformazione di condizioni date, della interpretazione di tracce esistenti atta a rivalorizzare l'intorno, più che a quella di una coerente espansione urbana: è un momento fondativo più che integrativo. Il complesso incarna una idea di modernità forte, incontestabile, ma anche talmente dinamica e sensibile ai fenomeni del presente da tradursi in una immagine architettonica sorprendentemente non estraniante all'interno di una città particolarmente compiaciuta della sua unitaria compagine storica.

2

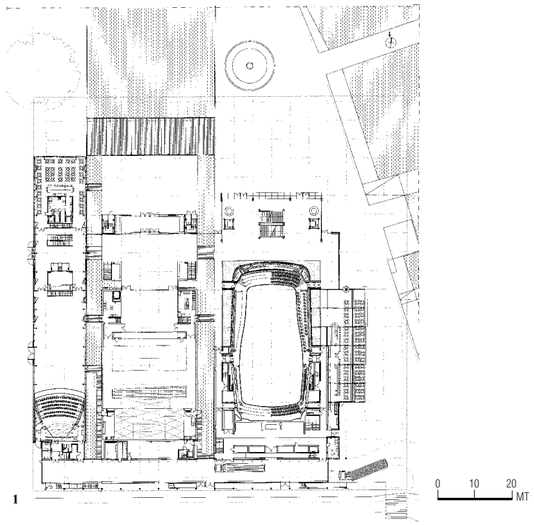
È importante introdurre qui una parentesi proprio sul ruolo giocato dai cittadini nell'*iter* decisionale che ha portato alla creazione del Centro. Quello che è avvenuto a Lucerna si può definire uno dei rari esempi di partecipazione diretta della popolazione nella gestione di un grosso progetto culturale e di trasparenza nell'informazione a ogni stadio di sviluppo dell'iniziativa.
Risale al 1988 l'idea di avere un nuovo spazio culturale con una sala per concerti adatta a ospitare il rinomato Festival internazionale di musica, che fino a quel momento

1

1 Il complesso in una veduta notturna che ne valorizza i giochi di trasparenza e di riflessione delle luci. La superficie inferiore del grande tetto aggettante è rivestita in lastre di alluminio che sia di giorno che di notte restituiscono il riverbero delle acque del vicino lago.
2 Veduta dell'edificio nel contesto. Situato sui bordi del lago di Lucerna, fronteggia i grandi hotel ottocenteschi ed è circondato da un corona di montagne. Il programma ha previsto la creazione di una sala per concerti (1840 posti), una sala polivalente (900 posti), una sala congressi (300 posti) e un museo d'arte. Recentemente è stato inaugurato il blocco con l'auditorium, gli altri spazi saranno completati intorno al 2000.

***1** The complex in a view by night, showing the play of transparency and reflected lights. The under-surface of the large projecting roof is clad in aluminium, which by day and by night mirrors the movement of the water in the nearby lake.*
***2** View of the building in its context. Situated on the edge of Lake Lucerne, it faces the nineteenth-century grand hotels and is surrounded by a crown of mountains. The brief included the creation of a concert hall (1840 seats), a multipurpose hall (900 seats), a congress hall (300 seats) and an art museum. The block containing the auditorium was recently inaugurated; the other parts will be completed around 2000.*

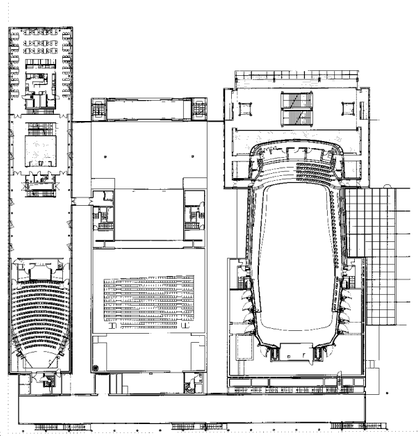
1, 3 Piante del piano terra e del primo piano. L'organismo si compone di tre corpi di fabbrica paralleli inframmezzati da due canali di acqua.
2 Particolare del corpo di fabbrica che ospita la sala per concerti.
Pagina a fronte: in alto, scorcio del fronte principale; in basso, veduta da sud-est. L'ala rivestita in maglia metallica corrisponde alla zona dei servizi dei tre blocchi.



1

2

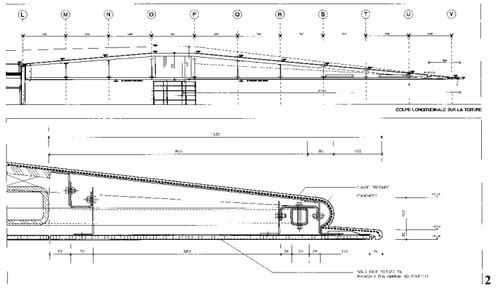
1, 3 Ground and first floor plans. The project comprises three parallel parts with two canals in between.
2 Detail of the block housing the concert hall.
Opposite: top, perspective view of the main front; below, view from south east. The wing clad with a metal mesh corresponds to the area in which the services for the three blocks are situated.



3

aveva avuto luogo nel Kunsthaus di Armin Meili, un edificio degli anni Trenta. Il sito è individuato proprio sull'area del Kunsthaus. Nel 1989 i cittadini tramite consultazione referendaria accettano che venga bandito un concorso internazionale, di cui risulta vincitore lo studio Nouvel Cattani. Nonostante questo la municipalità esprime la preferenza per il progetto di un architetto lucernese, Rodolphe Luscher. Nel '91 il Consiglio municiple nomina Thomas Held coordinatore per lo spazio culturale; allo stesso tempo viene riformulato il concetto globale del programma e allargata la cerchia dei committenti anche ai privati. Abbandonata l'ipotesi di Luscher, Nouvel viene invitato a rielaborare il suo progetto sulla base del nuovo programma e si stanziano soldi per gli ulteriori studi, decisioni sulle quali nuovamente il popolo con un referendum è chiamato a esprimersi. Nel '92 Nouvel presenta il secondo progetto, mentre viene chiamato come consulente per la sala da concerto il famoso esperto di acustica americano Russell Johnson. Nel giugno '94, infine, i lucernesi si pronunciano a favore del contributo della città per il finanziamento dei lavori che iniziano nel gennaio '95.
Il sito, esattamente quello del Kunsthaus – edificio che nell'elaborato di concorso era stato inglobato mentre scomparirà nel progetto definitivo – gode di una posizione geografica favorevole: attorniato da due lati dal lago, fronteggia la sponda su cui si allineano gli hotel ottocenteschi; sullo sfondo, la cerchia delle montagne. Nelle immediate vicinanze, invece, sono la vecchia stazione ferroviaria, ridisegnata da Santiago Calatrava, e la sede centrale delle Poste.
Il segno determinante che Nouvel pone è quello di una immensa copertura piana che raggruppa sotto di sé tre corpi di fabbrica, allineati e inframmezzati da due canali di acqua del lago: un parallelepipedo con l'auditorium per musica sinfonica (1840 posti), uno per la sala polivalente (900 posti) e il terzo per il museo di belle arti con una sala conferenze (300 posti). Il primo blocco è stato recentemente inaugurato, i restanti saranno completati entro il 2000.
Il tetto è portatore di molteplici significati, compositivi, funzionali, simbolici: è protettivo, sporgendo a sbalzo con un'ala molto larga; riporta a unità la composizione e da lontano la rende dinamica, configurandosi come una lastra priva di spessore puntata verso le montagne; definisce lo spazio della piazza pubblica sottostante; riflette le vibrazioni dell'acqua del lago grazie alle piastre di alluminio che lo rivestono nella parte inferiore. Non solo, è soprattutto l'elemento che accompagna i diversi salti di scala nella percezione progressiva del complesso: in una visione lontana, poi ravvicinata, infine interna, nella terrazza immediatamente sottostante la copertura. Da questo luogo, utilizzato come foyer per la sala concerti, si indovina come l'intervento sia strutturato sulla falsariga di una sequenza cinematografica: il paesaggio lucernese, che dall'interno dell'edificio è ripreso "a cartolina postale" attraverso aperture strategiche, qui si apre in una panoramica a 250° che l'occhio scorre progressivamente. Il senso filmico investe tutto il blocco: le griglie metalliche a diversa densità che rivestono alcune facciate giocano tra opacità e trasparenza, creano dei filtri di lettura, incidono particolarmente sull'esperienza visiva notturna; nell'edificio dell'auditorium i colori densi esterni e interni – blu notte, rosso granata – introducono al tema della musica classica; di nuovo le maglie metalliche che bordano le scale interne creano al passaggio delle persone dei veloci fotogrammi; il grosso volume in legno che contiene le balconate della sala concerti irrompe con la sua forma ricurva – lo scafo di un battello – nelle aree del foyer come elemento di sorpresa. Viene creata una tensione crescente nell'avvicinamento allo spazio per la musica che si presenta come un improvviso vuoto verticale, molto alto e inaspettatamente bianco. Il cambio di registro è repentino, ci si ritrova all'interno della tipologia classica della sala per musica orchestrale, arricchita da tante invenzioni secondarie, semplici quanto mirate a riportare a una dimensione intima uno spazio 'sacrale'. Il modello culturale della tradizionale shoebox viene qui interpretato in senso moderno, in una espressione estetica in cui si risolvono pienamente le leggi matematiche dell'acustica. *(Rita Capezzuto)*

1



2

3

1 Particolare della copertura in rame.
2 Sezione longitudinale e dettaglio del tetto. La fuga estremamente dolce lo fa apparire come una lastra piatta priva di spessore.
3 La panoramica quasi filmica sul paesaggio urbano dalla terrazza immediatamente sottostante la copertura.
4 La piazzetta con lo specchio d'acqua davanti al fronte principale, definita dal tetto aggettante.

***1** Detail of the copper roof.*
***2** Longitudinal section and detail of roof. The extremely gentle perspective makes it look like a very thin slab.*
***3** The almost movie-like panoramic view of the urban landscape from the terrace immediately below the roof.*
***4** The small square with the pool in front of the main front, defined by the projecting roof.*

4

***If once again Jean Nouvel** has set out to demonstrate that the processes of change in today's cities spring from largely unplanned synergies, from events uncontrollable by long term strategies, and that the architect's task is to reveal the contemporary cultural truth through an act of thought, then his work at Lucerne has to be admired for bearing out that assumption. Indeed the new cultural center is emblematic of a timely approach to architectural design. In the ripeness of his deep grasp of site and place, it enables Nouvel freely to address the formal restraints dictated by a historical background as impressive as that boasted by the Swiss city and tourist resort par excellence. The building responds to a logic of given conditions transformed, of the interpretation of traces likely to enhance its surroundings, rather than to a logic of urban expansion: it has more to do with foundation than with integration.*

The complex embodies an idea of resolute, indisputable modernity, but also one so dynamic and sensitive to the present as to project an architectural image surprisingly not alien to a city particularly smug about the harmony of its historical setting.

It is important at this point to mention the role played by the people of Lucerne during the decision-making phase prior to the creation of this Center. What happened at Lucerne may be described as a rare instance of direct participation by its citizens in the running of a major cultural project, and of transparent information on it at every stage in its development. The idea of building a new cultural facility, with a concert hall worthy to accommodate the renowned International Music Festival, started in 1988. Until then the festival had been held in the Kunsthaus, built by Armin Meili in the 1930s; and the site is identified precisely with the area foccupied by the Kunsthaus. In 1989 the people of Lucerne voted by referendum in favour of an international competition, which was won by Nouvel Cattani. Notwithstanding this, the city council expressed its preference for the project submitted by a Lucerne-based architect, Rodolphe Luscher. In '91 the Council appointed Thomas Held to coordinate the new cultural enterprise. Meanwhile the programme's global concept was re-set and the circle of clients was widened to include private contributors. Luscher's design having been dropped, Nouvel was invited to re-draft his project on the basis of the new brief, and money was allocated to pay for the further studies which this entailed. Again these resolutions were passed by referendum. In 1992 Nouvel presented his second project, and the famous American acoustics expert, Russell Johnson, was brought in for the concert hall. Finally, in June '94, the citizens of Lucerne pronounced their approval of the city's contribution to the cost of the operation, and work duly began in January '95.

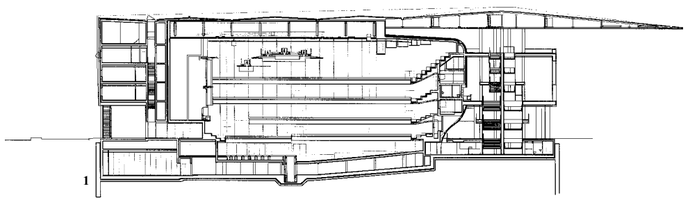
Corresponding exactly to the site of the old Kunsthaus, which in the competition entry had been incorporated whereas it disappeared in the definitive project, the new complex enjoys a favourable geographic position. Surrounded on two sides by the lake, it faces the row of nineteenth-century hotels along the shore. In the background rises a circle of mountains. Located in the immediate vicinity are the old railway station, redesigned by Santiago Calatrava, and the central post office building.

The distinctive sign projected by Nouvel is that of an immense flat roof. Grouped beneath this roof are three, aligned parts of the building with two lake water canals in between: a parallelepiped housing the symphony concert hall (with seating for 1840), one for the multipurpose auditorium (900 seats), and the third for the fine arts museum with a conference hall to seat 300. The first block was recently inaugurated, the others will be ready by 2000.

The roof bears a multiplicity of meanings – compositional, functional and symbolic: it is protective, with its very wide projecting wing; it holds the composition together and from a distance gives it a sense of movement, being configured as a slab without thickness pointing towards the mountains; it defines the public plaza space below; and the aluminium cladding of its lower part reflects the vibrations of the lake's water. Most of all, it is the element that accompanies the different changes of scale in one's progressive perception of the complex: in a distant view, then closer, and finally from within – from the terrace immediately below the roof. From this place, used as a foyer for the concert hall, one senses how the work is structured as a film sequence: the landscape of Lucerne, which from inside the building appears "as in a picture-postcard" through appropriate openings, spreads across a 250° panoramic view that progressively meets the eye.

The whole block is pervaded by this cinematographic sensation: the metal grilles of different densities on some of the facades play on opacity and transparency to create filters of appreciation, particularly as a visual experience by night; in the auditorium building the dense exterior and interior colours – midnight-blue and deep red – introduce the theme of classical music; again the metal meshes next to the interior staircases project fast photograms for people going past; the big wooden volume containing the concert hall's circle seating thrusts its curved form – the hull of a ferry-boat – into the foyer areas as an element of surprise.

A mounting tension is created as one moves closer to the music space, which is presented as a sudden vertical, very high and unexpectedly white void. The change of mood is unexpected. One finds oneself in the classic type of orchestral concert hall, enriched by numerous secondary simple inventions, designed however to restore an intimate dimension to a 'sacred' space. The cultural model of the traditional shoebox is interpreted here in the modern sense, with an aesthetic expression fully in command of the mathematical laws of acoustics. (Rita Capezzuto)

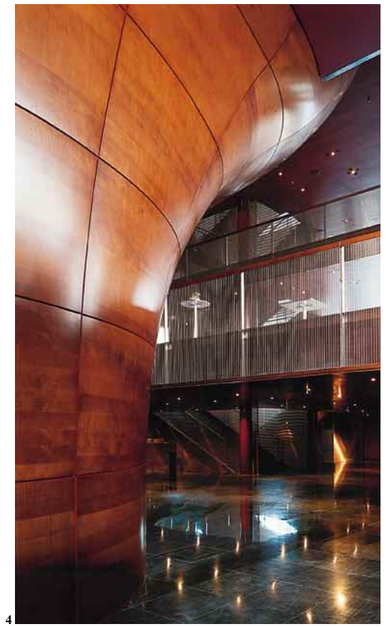


1 Sezione longitudinale.
2 Un foyer caratterizzato dal colore rosso cupo e dalle vetrate che inquadrano diverse prospettive urbane.
3, 4 L'involucro in legno d'acero che racchiude la sala filarmonica affiora sulla terrazza all'ultimo piano e compare a sorpresa nel foyer con una forma a scafo di battello.
Pagina a fronte: particolare della rete metallica che borda le scale interne. L'effetto creato è quello di una serie di filtri che schermano le immagini delle strutture e i movimenti delle persone.

***1** Longitudinal section.*
***2** A foyer characterised by its dark red colour and by its windows framing different urban perspectives.*
***3, 4** The maple-wood outer casing enclosing the orchestral concert hall surfaces onto the top storey terrace and makes a surprise appearance in the foyer in the shape of a ferry-boat.*
Facing page: detail of the metal mesh next to the inner stairs. The effect is that of filters which screen the images of the structures and the movements of people.

2

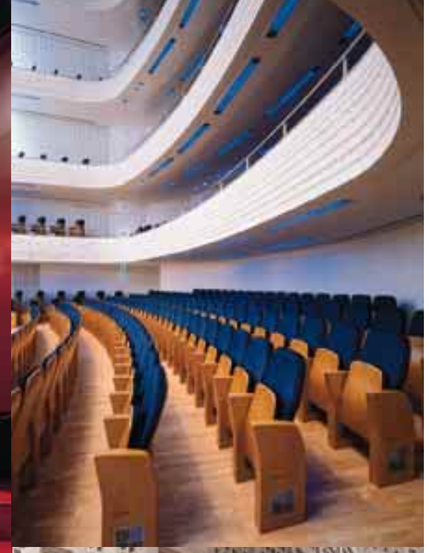
3



4

L'immenso tetto che copre l'edificio di Lucerna capta e riflette i segni della vita cittadina, il lago e le sue ondulazioni. Un susseguirsi di inquadrature guida lo sguardo variandone la tensione e spinge a guardare con occhi nuovi la città e il paesaggio – magnifici – che sarebbero bastati a se stessi. È nata una nuova dinamica, una nuova immagine urbana. Tra la città e l'edificio si instaura un dialogo allo specchio attraverso le superfici riflettenti, i colori, i materiali, le luci, i percorsi. Questo dialogo avviene tra l'immaginazione di una città e la risposta fornita da Jean Nouvel. Il desiderio di una città di esistere al volgere del secolo e di proiettarsi nel nuovo millennio. Il progetto di Jean Nouvel trasforma la città, aggiunge un elemento fondante di uno strato supplementare.
La volontà forte ed esigente della città (costruire una delle migliori sale da concerto del mondo, un centro di cultura contemporanea in un sito d'eccezione), con le sue molteplici sfaccettature, si è dapprima incarnata e sviluppata nella lungimiranza e nell'ottimismo dell'ex sindaco della città, Kurzmeier, e del city manager Thomas Held. È stata approvata plebiscitariamente dagli abitanti di Lucerna tramite vari referendum, in un processo democratico tipicamente svizzero.
È un fatto eccezionale, per un architetto, beneficiare del sostegno diretto della popolazione attraverso il voto. Questa democrazia ha aperto la strada al progetto. Ha permesso di suscitare l'adesione dei cittadini e di radicare la fiducia nel controllo del lavoro nei confronti dell'architetto. Così il progetto ha potuto arrivare a buon fine. L'edificio, in compenso, era obbligato ad avere senso, a essere all'altezza delle ambizioni annunciate, a vivere in simbiosi con il *Genius loci*.
All'inaugurazione non sono mancati l'apprezzamento e la condivisione unanimi. Ma tutto ciò non è accaduto per miracolo. Spesso le grandi visioni si infrangono al contatto con la ragion di Stato, con l'economia, con le esigenze della tecnica o della funzionalità. Talvolta sono addirittura le aspirazioni democratiche e la collegialità delle decisioni a costituire un ostacolo. In un primo momento la democrazia dà a tutti diritto di parola, ma sfortunatamente spesso la ricerca del consenso mette fuori gioco le scelte più audaci.
L'arte ha la sua fonte nella fantasia creatrice. Il nostro modello sociale incasella l'architettura sotto la voce: nice to have, superfluo. È un semplice valore aggiunto. Al piacere estetico si sostituisce il comfort, anch'esso normato. La tecnica, la funzionalità, l'economia sono le uniche verità della modernità. Per passare dal sogno alla realtà in un progetto di questa portata, che implica centinaia per non dire migliaia di attori, abbiamo dovuto raggiungere il porto remando contro vento. Nel corso dei sei anni del progetto l'impegno totale e continuo del gruppo d'architetti di Jean Nouvel ha consentito di eseguire la partitura fino al minimo particolare. Missione difficile nel quadro di un contratto del tipo "chiavi in mano".
Costruire un edificio senza compromessi con tutti i suoi diktat non significa costruire senza elasticità. Equilibrare tutte le forze in gioco, sintetizzare i differenti parametri, integrare, assorbire, aggirare i vincoli, reagire per rispondere alla domanda creando senso, senza impoverire lo spirito né la forza del progetto, è stata un'attività sportiva simile a quella degli judoka. Alla fine abbiamo vinto la partita senza perdere nessuno dei fili che costituivano la trama del progetto.
Quante volte le vetrate delle facciate hanno rischiato di essere ritagliate, messe a norma. Quante volte l'estetica del progetto ha rischiato di essere sacrificata sull'altare della necessità acustica o delle norme di illuminazione, per citare solo qualche esempio.
Per conservare il controllo del progetto l'insieme degli attori interessati si è tenuto in contatto permanente, sono state organizzate delle regolari riunioni affinché i prototipi fossero approvati da Jean Nouvel, tutti i particolari dell'edificio sono stati disegnati e approvati dal gruppo di architetti dello studio. Grazie all'impegno e al sostegno di una direzione dei lavori desiderosa di ottenere un risultato all'altezza delle ambizioni, e all'impegno di tutti i collaboratori, il progetto è arrivato a buon fine nonostante ogni scoglio.
Sfidando la realtà, la fantasia, l'impegno e la poesia hanno dato spazio al sogno. Ai politici o agli architetti che pensano sia divenuto troppo difficile, se non impossibile, riuscire a dare all'architettura la sua vera dimensione, bisogna rispondere che, al contrario, è l'assenza di fantasia, è la rassegnazione che scaccia l'arte dalla città. *(Brigitte Métra)*

***The immense roof over** the building in Lucerne catches and reflects the city's life, the lake and its fluctuations. The eye is carried through a succession of views and invited to take a different look at the city and its surroundings, already superb in themselves. But a new visual situation and image of the city have come into being, a mirrored dialogue of reflecting surfaces, colours, materials, lights and sequences having been created between the city and its new building.*
It is a dialogue established between the view of a city and Jean Nouvel's response to it; the desire expressed by a city to exist at the turn of the century, and to project itself into the new millennium. Jean Nouvel's project transforms that city by adding to it a striking supplementary feature.
The strong and demanding will of this city (to build one of the best concert halls in the world, a multi-faceted contemporary cultural center on an outstanding site) was first embodied and carried forward by the vision and optimism of the city's former mayor, M. Kurzmeier, and by the city's decision-making representative, M. Thomas Held. It was approved by the inhabitants of Lucerne after a series of resolutions voted in a truly Swiss democratic process.
It is in fact most unusual for an architect to enjoy the direct support of the population as the result of a public vote. And so this democracy opened the way to the project, enabling the city's inhabitants to participate and establishing a trust in the architect by the project management. Thus the operation got off to a good start. In return, the building was in duty bound to make real



A sinistra: una serie di dettagli dell'auditorium. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: veduta di una delle "camere dell'eco" poste intorno al palcoscenico, a perfezionamento dell'acustica, dietro i pannelli regolabili; la linea ondulata dei parapetti delle balconate; i pannelli aperti sui vani di risonanza; scorcio dal basso dei quattro ordini della galleria; particolare dei pannelli in gesso con disegno geometrico che rivestono tutta la sala; ancora i pannelli nella configurazione aperta.
Pagina a fronte: veduta generale della sala che si configura come volume molto alto dominato dal bianco. Ogni singola seduta è orientata verso il punto focale rappresentato dal direttore d'orchestra.

Left: details of the auditorium. From top to bottom and left to right: view of one of the "echo chambers" installed around the stage behind the adjustable panels, to provide acoustic excellence; the undulating line of parapets on the balconies; the open panels on the resonance spaces; view from below of the four rows of the gallery; detail of the plaster panels with geometric designs that clad the whole auditorium; again the panels, in the open configuration.
Facing page: general view of the auditorium configured as a very high volume dominated by white. Each seat is oriented towards the focal point represented by the conductor.

sense and to live up to the ambitions announced, in symbiosis with the tutelary spirit of such a unique site.
At the inauguration the result was greeted with unanimous appreciation and approval. Such things, however, are not miracles. Great visions often fail as soon as they come up against reasons of state or economic restraints, against the necessities of technology or functionality. Sometimes even democratic aspirations and decision-sharing can actually be an obstacle. At the beginning, democracy gives everyone the right to speak. Unfortunately, though, the search for consensus frequently then eliminates the bolder choices.
True art must spring from its creator's own imagination; whereas in our model of society, architecture tends to fall into the class of superfluously nice things to have; ending up simply as an added value. In such cases aesthetic pleasure is substituted by comfort, likewise regulated. Technology, functionality and economics become the sole truths of modernity.
Thus to progress from a dream to the hard facts of a project of this magnitude, involving hundreds, even thousands of contributors, we had to struggle against all odds. For six years, the tireless commitment of Jean Nouvel's team of architects made it possible at last to bring the project home and right down to the smallest details. And with a turnkey contract to fulfil, that is no easy mission to carry out.
To construct a building without compromising over the countless hurdles in its path does not mean building without suppleness. To balance all the forces in play, to synthetize the different parameters, to integrate, absorb and get round the many restraints, to meet specifications whilst creating a sense, without marring either the spirit or the strength of the project, were all part of a sport verging on Judoka. Finally the match was won without losing any of the threads needed to weave the complete project.
Time after time the windows of the facades had to be cut out and altered, normalised; and the project aesthetic sacrificed on the altar of acoustic requirements and lighting regulations, to mention only some of the problems to be overcome. To maintain control over the project, all its contributors were in permanent consultation with one another, while regular meetings were organized by Jean Nouvel to get prototypes approved and every detail of the building had to be drawn and passed by the AJN team of architects. Thanks to the pledge and support of the project management who were determined to accomplish a result worthy of its ambitions, and to the devotion shown by all partners, the project was brought to a successful conclusion, despite all the stumbling blocks.The dream was realised by defying reality, with vision, conviction, dedication and poetry. To decision-makers or to architects who might have thought it has become too difficult, if not impossible, to succeed in giving architecture its true dimension, it has to be said that, on the contrary, what must be rendered impossible is the absence of vision. We cannot ever allow ourselves to be resigned to driving art out of cities. (Brigitte Métra)

Daniel Libeskind

Testo di Marco De Michelis
Fotografie di Bitter Bredt, Christian Richters

Museo Felix Nussbaum, Osnabrück, Germania

Progetto: Daniel Libeskind
Responsabili del progetto: Markus Aerni, Barbara Holzer
Collaboratori: A. M. O'Connor, C. Karsenty, A. Huber, L. Gräbner
Consulenza: Masha Mashmeier
Collaboratori al progetto di concorso: R. Clairborne, S. Lee, D. Leyk con D. Caldwell, S. Dinnebier, E. Govan, B. Lederle, S. Reich
Architettura del paesaggio: Cornelia Müller & Jan Wehberg
Illuminotecnica: Dinnebier Licht
Strutture: Watermann – Dr. Ehlers

Text by Marco De Michelis
Photographs by Bitter Bredt, Christian Richters

Felix Nussbaum Museum, Osnabrück, Germany

Project: Daniel Libeskind
Project architects: Markus Aerni, Barbara Holzer
Collaborators: A. M. O'Connor, C. Karsenty, A. Huber, L. Gräbner
Consultant: Masha Mashmeier
Competition project collaborators: R. Clairborne, S. Lee, D. Leyk with D. Caldwell, S. Dinnebier, E. Govan, B. Lederle, S. Reich
Landscape design: Cornelia Müller & Jan Wehberg
Lighting: Dinnebier Licht
Structural engineering: Watermann – Dr. Ehlers

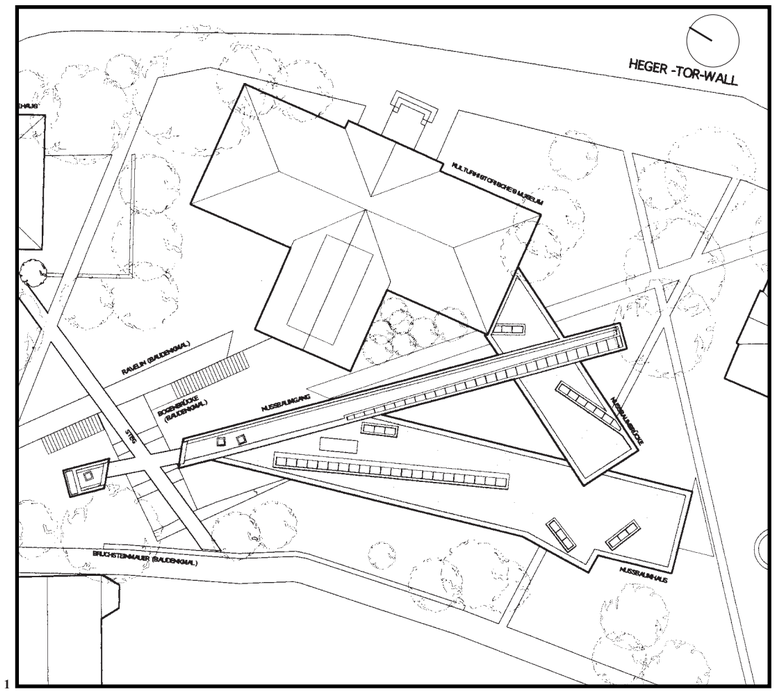
Da molti anni Libeskind lavora, nei suoi progetti e installazioni, a una critica del codice dell'architettura in generale e alla questione di come raccontare l'Olocausto attraverso l'architettura in particolare. Questo piccolo museo in Germania è il primo edificio realizzato da Libeskind: un percorso virtuoso denso di provocazioni e di memorie, la materializzazione di un destino in un'esperienza architettonica.

For many years Daniel Libeskind has been working, in projects and installations, on criticism of the architectural code in general and on the unique issue of the architectural language adequate for the holocaust. This little museum in Germany is now Libeskind's first completed building. A virtuoso parade of stimulation and reminder. Destiny made concrete as an architectural experience.

All'inizio degli anni Ottanta, l'attenzione – e la ricerca progettuale – di Daniel Libeskind si erano rivolte alla critica dei codici convenzionali dell'architettura, della virtuosità "onorevole e nel frattempo esaurita" della lingua architettonica. Avevamo scritto allora che "nessuna forma permanente, nessun tipo universale, nessuna legge dell'architettura era" – per il giovane direttore della Accademia di Cranbrook – "scritta sulla facciata del tempio di Salomone o nelle proprietà eterne del cubo". Nei disegni e nei plastici Libeskind sperimentava in quegli anni la possibilità di rappresentare una architettura liberata dalla schiavitù delle proiezioni orizzontali e verticali, dalle convenzioni inerti della ortogonalità, dal burocratico destino assegnato al progetto architettonico. Non era stato davvero per caso se, sul finire dello stesso decennio, Libeskind aveva provato a cimentarsi con una occasione progettuale concreta proprio a Berlino, la città europea nella quale i diversi episodi dell'IBA avevano concepito un nuovo ordine urbano sotto la parola d'ordine della "ricostruzione critica della città". Nel 1987 il lungo parallelepipedo inclinato proposto in occasione del concorso per l'area abbandonata del Potsdamer Güterbahnhof aveva perentoriamente messo in discussione le geometrie regolari degli isolati storici berlinesi. A questo sono poi seguiti altri progetti, per la ricostruzione di Potsdamer Platz, quello per Alexanderplatz, per la Landsberger Allee, senza dimenticare quello proclamato vincitore del concorso bandito nel 1989 per l'estensione del Berlin Museum (Museo Ebraico).
Mentre si avvicina ormai il completamento della costruzione di quest'ultima opera, complessa e cruciale, Libeskind ha avuto l'opportunità di realizzare un piccolo edificio museale – il suo primo edificio giunto a compimento – destinato a ospitare l'opera del pittore di origine ebraica Felix Nussbaum, per il quale la città tedesca di Osnabrück aveva bandito un concorso nel dicembre del 1994.
La biografia tragica di Nussbaum, esule in Italia, in Francia e infine in Belgio dopo la presa del potere nazista nel 1933 e vittima dell'olocausto nel campo di Auschwitz nel 1944, aveva costituito la traccia concettuale del progetto di Libeskind: delle sue geometrie, del programma simbolico, della organizzazione spaziale. L'impianto cruciforme, discretamente dislocato nel giardino retrostante la vecchia sede del museo, è composto da tre elementi caratterizzati ciascuno da una particolare fisionomia, il lungo corpo cieco del 'cammino', il grande parallelepipedo rivestito in legno di quercia e intagliato da drammatiche aperture oblique della 'casa', destinata a ospitare le sale espositive, e il volume sospeso del 'ponte' rivestito in zinco che collega il nuovo edificio al museo preesistente. Al centro del triangolo così costituito trova posto una piccola e silenziosa corte triangolare, aperta su di un lato attraverso la fessura sottile formata dal volume del 'ponte' che pare quasi sfiorare il suolo.
Dei tre corpi edilizi il primo, la cui testata è interrotta dalla passerella di ingresso – lasciando sul margine verso la strada il volume residuale svettante del "museo verticale" – a sua volta sospesa sopra i resti di un ponte settecentesco facente parte del sistema di fortificazioni di Osnabrück, è caratterizzato dalla nuda superficie in cemento che si specchia sulla ruvida parete in mattoni priva di aperture della facciata posteriore del vecchio edificio museale. All'interno, superato lo stretto passaggio dell'entrata, esso ospita due lunghi percorsi sovrapposti, illuminati da una fessura sulla copertura, ripetuta sul pavimento del primo piano, il cui progressivo dilatarsi produce un aumento via via più evidente della luminosità. Il percorso lievemente in salita, delimitato dalle due cieche pareti grigie, sfiorate su un lato dalla luce radente, simbolizza quello interrotto del destino di Felix Nussbaum e disegna una sorta di processionale introduzione, svuotata e perentoriamente interrotta alle due estremità, alle sale espositive. Queste possiedono una struttura planimetrica semplicemente rettangolare, ripetutamente messa in discussione da interpolazioni che conferiscono al percorso museale un carattere labirintico e interrogativo: volumi triangolari che ospitano la libreria e i corpi scale da cui risultano luoghi interstiziali e ben calcolate deformazioni prospettiche; inaspettati gri-gliati trasparenti sul pavimento che sfondano la separazione verticale tra i piani; aperture sottili e oblique che interrompono la regolarità delle pareti e, contemporaneamente, modulano la luminosità interna, confidando alle superfici murarie la funzione di diffusori luminosi; pendenze leggere e pure inaspettate dei pavimenti rivestiti in semplice cemento irregolarmente lucidato.
Al 'ponte' è affidato il compito complesso di collegare le quote continuamente diverse dei diversi elementi del percorso museale, ospitando due ulteriori spazi espositivi di più ridotte dimensioni. Il risultato è quello di un luogo al tempo stesso trasparente e labirintico, nel quale si alternano le semplici geometrie e le bianche pareti destinate all'esposizione delle opere dipinte a spazi impregnati di una simbolicità evidente e dolorosa, dove il senso iniziale di smarrimento, la concettualità originariamente astratta dell'approccio progettuale si dissolvono nell'esperienza pregnante, persino fisica, dello spazio architettonico.
Dall'esterno verso l'interno, il carattere sperimentale ed enigmatico di quest'opera subisce la metamorfosi straordinaria prodotta dall'accumulo di significati, di emozioni, di memorie, di immagini, fino a porre il quesito sull'esistenza possibile di una "architettura dei sensi".

1 Pianta delle coperture nel contesto dell'area d'insediamento. L'intervento, riservato a ospitare le opere dell'artista di origine ebraica Felix Nussbaum, si sviluppa all'interno del giardino del vecchio Museo di Storia della cultura di cui è l'ampliamento.
2 Veduta aerea (foto di Bitter Bredt). Il complesso si compone di tre corpi di fabbrica: la 'casa', rivestita in legno, con le sale espositive; il 'cammino', volume cieco, stretto e lungo, in cemento; il 'ponte', rivestito in zinco, elemento di collegamento tra il nuovo edificio e il museo preesistente.
3 Il modello (foto di Christian Richters).

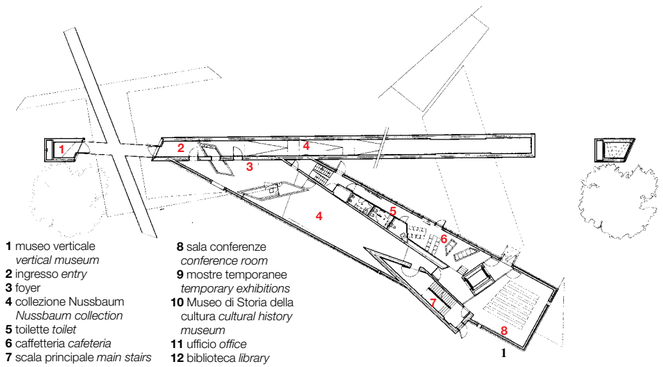
***1** Plan of roofs in the project area context. Built to house the works of the artist of Jewish origin, Felix Nussbaum, it is located in the garden of the old Cultural History Museum of which it is an extension.*
***2** Aerial view (photo by Bitter Bredt). The complex comprises three parts: the 'house', clad in wood and containing the exhibition rooms; the 'chimney', a closed, long and narrow volume in concrete; and the 'bridge', faced in zinc, which links the new building to the existing museum,*
***3** The model (photo by Christian Richters).*



1

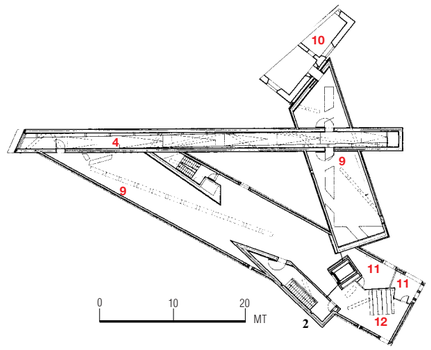
2

3



1 museo verticale
vertical museum
2 ingresso *entry*
3 foyer
4 collezione Nussbaum
Nussbaum collection
5 toilette *toilet*
6 caffetteria *cafeteria*
7 scala principale *main stairs*
8 sala conferenze
conference room
9 mostre temporanee
temporary exhibitions
10 Museo di Storia della cultura *cultural history museum*
11 ufficio *office*
12 biblioteca *library*

1

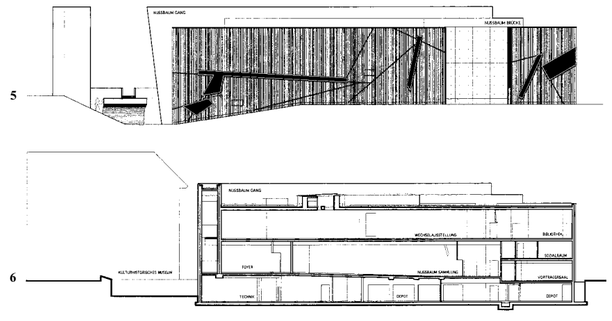


2

3

4

In the early 1980s *Daniel Libeskind's attention – and project developments – were focused on a criticism of the conventional codes of architecture, of the "honourable though now exhausted" virtuosity of architectural language. We wrote then that "no permanent form, no universal standard, no law of architecture was" – for the young director of the Cranbrook Academy – "writ large on the temple of Solomon or in the eternal properties of the cube". The drawings and models done by Libeskind in that period had been trying out the possibilities of representing an architecture freed from the slavery of horizontal and vertical projections, from the inert conventions of the perpendicular, and from the bureaucratic fate assigned to architectural design.*
It was truly no coincidence that, towards the end of that same decade, Libeskind was to try his hand at a concrete project opportunity precisely in Berlin, the European city in which the different episodes of the IBA had conceived a new urban order dubbed as the "critical reconstruction of the city". In 1987 the long, inclined parallelepiped submitted to the competition for the disused Potsdamer Güterbahnhof area had peremptorily questioned the regular geometry of Berlin's historical blocks. This was followed by other projects, for the rebuilding of Potsdamer Platz, for Alexanderplatz, and for Landsberger Allee, without forgetting the work that was proclaimed winner of the 1989 competition for the extension of the Berlin Museum (Jewish Museum).
With the construction of this latter, complex and crucial work now drawing to its conclusion, Libeskind has had the chance to realise a small museum building – his first completed building. It will house the works of the Jewish-origin Felix Nussbaum, for which the German city of Osnabrück announced a competition in December 1994. The tragic biography of Nussbaum, exiled in Italy, France and finally Belgium, after the Nazis seized power in 1933, and victim of the holocaust at Auschwitz in 1944, presented Libeskind with a conceptual outline for his design: for its geometry, symbolic programme and spatial organisation. The cruciform plan, discreetly located in



9

1, 2 Piante del piano terra e del piano superiore.
3, 4 Vedute generale e di dettaglio dell'ingresso (foto di Christian Richters). La passerella che conduce all'entrata taglia in due sezioni il volume del 'cammino' e supera le arcate di un ponte settecentesco che faceva parte delle fortificazioni della città.
5, 6 Prospetto ovest e sezione longitudinale della 'casa'.
7, 8 Prospetto est e sezione longitudinale del 'cammino'.
9, 10 Vedute dei momenti d'intersezione tra i tre volumi che compongono il museo (foto di Christian Richters).

1, 2 *Ground and upper floor plans.*
3, 4 *General and detailed views of the entrance (photos by Christian Richters). The walkway to the entrance cuts the 'chimney' volume in two and reaches beyond the arches of an 18th century bridge that was once part of the city's fortifications.*
5, 6 *West elevation and longitudinal section of the 'house'.*
7, 8 *East elevation and longitudinal section of the 'chimney'.*
9, 10 *Views of the intersection points between the three volumes of which the museum is composed (photos by Christian Richters).*

10

1

2

1, 2 Vedute di dettaglio di due composizioni di elementi che si confrontano con la nuda superficie in cemento del 'cammino' (foto di Bitter Bredt).
3-5 Scorci di interni (foto di Bitter Bredt).

1, 2 *Detailed views of two compositions of elements compared with the bare concrete surface of the 'chimney' (photo by Bitter Bredt).*
3-5 *Perspective views of interiors (photos by Bitter Bredt).*

the garden behind the old museum building, comprises three elements. Each is characterised by a particular aspect: the long blind body of the 'path', the large parallelepiped clad in oak wood and punctured by the dramatic, oblique apertures of the 'house', which will accommodate the exhibition rooms, and the suspended volume of the zinc-faced 'bridge' linking the new building to the existing museum.
Situated at the center of the triangle thus established is a small and quiet triangular courtyard, opened on one side by the narrow slot of the 'bridge' which seems almost to touch the ground. Of these three parts the first, the end of which is interrupted by the entry walkway, leaving on the edge near the street the rising residual volume formed by the "vertical museum", and in its turn suspended above the remains of an eighteenth-century bridge belonging to Osnabrück's system of fortifications, is distinguished by the bare concrete surface mirrored on the rough brick wall devoid of openings which forms the rear facade of the old museum building. Inside, at the end of the narrow entrance passage, it houses two long, superimposed sequences, lit by a slot in the roof and repeated on the floor of the first level, the progressive widening of which produces a gradually more striking increase in light. The gently rising sequence, delimited by the two windowless grey walls with the light just grazing them on one side, symbolizes the interrupted course of Felix Nussbaum's career and designs a sort of processional introduction to the exhibition rooms.
These have a simply rectangular structure, repeatedly questioned by insertions that give the museum's progress a labyrinthine and interrogative note: with triangular volumes containing the bookshop and the stair wells producing interstitial places and nicely calculated perspective deformations; unexpected transparent grilles on the floor that break the vertical separation between floors; subtle and slanting openings that interrupt the regularity of the walls and simultaneously modulate the inner brightness, so that the wall surfaces seem to act as light diffusers; and gentle, unexpected slopes in the floors faced with plain and irregularly polished concrete. The 'bridge' performs the complex task of connecting the continuously changing levels in the different elements of the museum sequence, whilst accommodating two further, smaller exhibition spaces.
The result is that of a place both transparent and labyrinthine, in which the simple geometry of white walls on which the paintings will be hung alternates with spaces imbued with a striking and painful symbolic presence, where the initial sense of dismay, and the originally abstract conceptuality of the project approach, fade into the vivid, even physical experience of the architectural space. Looking inwards, the experimental and enigmatic character of this work undergoes an extraordinary metamorphosis caused by the accumulation of meanings, emotions, memories and images. Ultimately one finds oneself wondering about the possible existence of an "architecture of the senses".

3

4

5

Domus 809 Novembre *November* '98

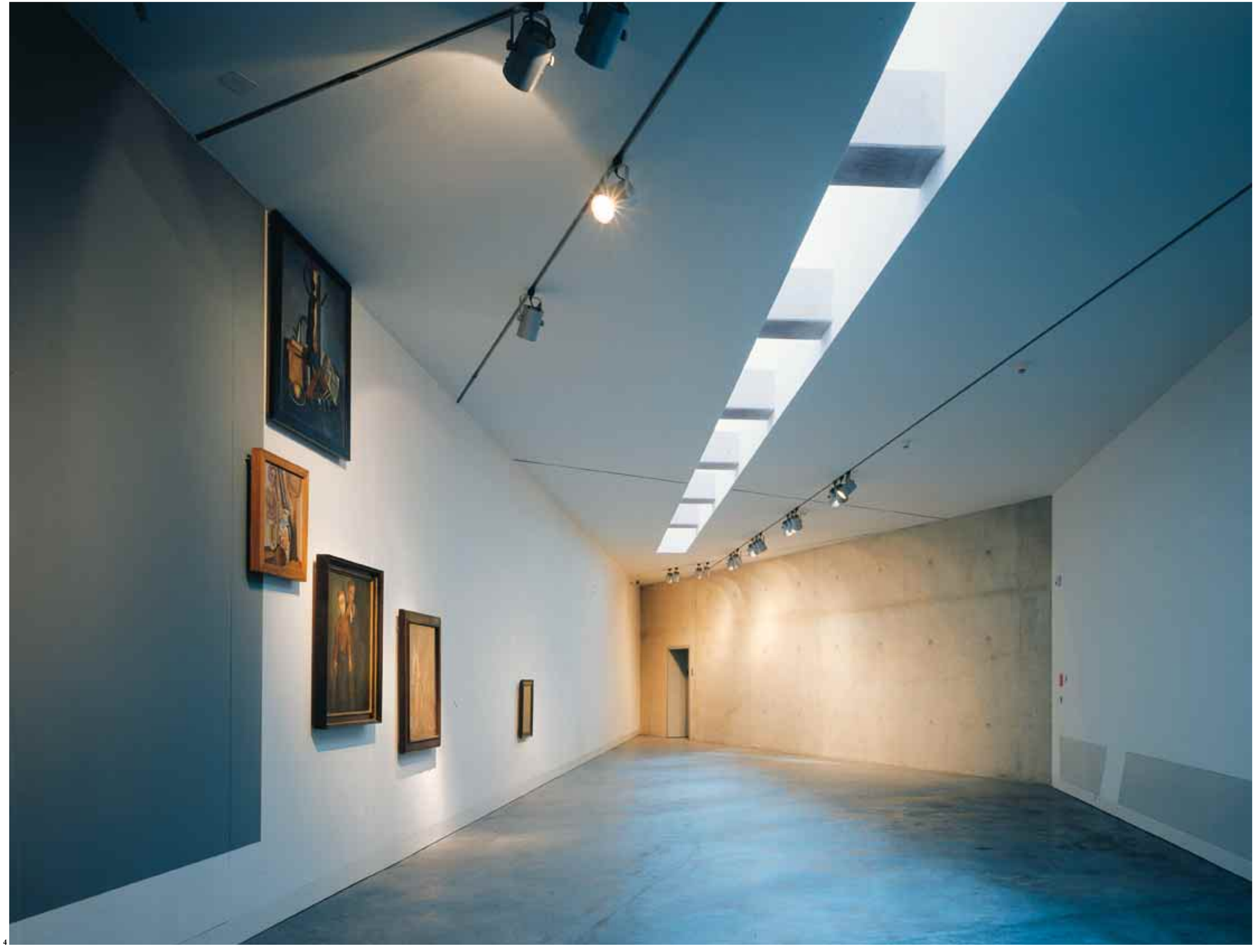
1-4 Vedute di interni (foto 1 e 4: Christian Richters; foto 2 e 3: Bitter Bredt). Spazi interstiziali, pareti cieche, lame sottili di luce naturale, prospettive interrotte concorrono alla costruzione di un percorso museale labirintico carico di simbolicità.

1-4 *Views of interiors (photos 1 and 4: Christian Richters; photos 2 and 3: Bitter Bredt). Interstitial spaces, windowless walls, thin blades of natural light and interrupted perspectives combine to construct a labyrinthine museum sequence charged with symbolic force.*

1

2

3



4

Josef Paul Kleihues

Testo di Tilmann Buddensieg
Fotografie di Wilmar Koenig

Text by Tilmann Buddensieg
Photographs by Wilmar Koenig

Complesso per uffici, commercio e residenza, Berlino

Office, shopping and residential center, Berlin

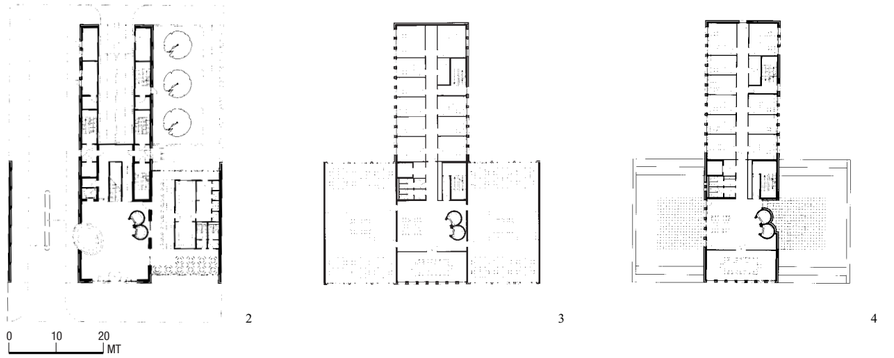
Torre per uffici in Voltastrasse: Josef Paul Kleihues con Norbert Hensel, Andreas Heupel (responsabile del progetto)
Collaboratori: E. Hoff, C. Kloster, C. Koenen, Thomas Krych
Committente: Media Port Berlin GmbH
Blocco per uffici, commercio e residenza in Brunnenstrasse/Voltastrasse: Josef P. Kleihues con N. Hensel, M. Alshut (responsabile residenza), A. Heupel (responsabile negozi e uffici)
Collaboratori: R. Fritz, E. Hoff, Th. Krych, H.-W. Lotz, C. Koenen, C. Kloster, R. Wies, M. Wiesmann
Committente: Bavaria Objekt- und Baubetreuung GmbH & Co.

Office tower in Voltastrasse: Josef Paul Kleihues with Norbert Hensel, Andreas Heupel (project manager)
Collaborators: E. Hoff, C. Kloster, C. Koenen, Thomas Krych
Client: Media Port Berlin GmbH
Office, shopping and residential block in Brunnenstrasse/Voltastrasse: Josef P. Kleihues with N. Hensel, M. Alshut (manager, residential), A. Heupel (manager, shops and offices)
Collaborators: R. Fritz, E. Hoff, Th. Krych, H.-W. Lotz, C. Koenen, C. Kloster, R. Wies, M. Wiesmann
Client: Bavaria Objekt- und Baubetreuung GmbH & Co.

È una vera sfida quella di realizzare un programma architettonico del tutto ordinario, che comprende uffici e abitazioni, accanto a un monumento della storia dell'architettura: gli stabilimenti dell'AEG a Berlino, progettati da Peter Behrens, la grande architettura industriale con le successive addizioni e modificazioni. Kleihues ha realizzato un nuovo complesso utilizzando il linguaggio specifico della ricostruzione urbana berlinese e mettendo a frutto, a beneficio dei contemporanei, il lessico dei moderni da Behrens fino a Taut.

It is a particular challenge to implement a routine architectural offices-and-apartments commission in the shadow of a monument of architectural history: the AEG factories in Berlin, designed by Peter Behrens, the great works of industrial architecture with their later additions and conversions. Kleihues has turned this into a new ensemble using a specific language of Berlin city repair which makes the vocabulary of the Modern Movement from Behrens to Taut bear fruit for today.

Come per un miracolo i molti edifici di Peter Behrens, a Berlino come nel resto della Germania, sono scampati alle distruzioni belliche, alle demolizioni e alle alterazioni. A partire dagli anni Settanta la conoscenza dell'opera di Behrens si è talmente ampliata che all'epoca dell'incorporazione nel colosso industriale Siemens del suo capolavoro, la fabbrica di turbine AEG a Berlino-Moabit, gli organismi di tutela dei monumenti hanno vietato qualsiasi modifica del logo all'interno del frontone.
Neppure il fallimento della AEG e la cessazione della produzione nel 1983 hanno colpito i quattro grandi complessi di Behrens, risalenti agli anni tra il 1909 e il 1913 e affiancati da altri due complessi del 1907 di J. Kraatz. Tuttavia il recinto nel suo insieme ha subito nel tempo seri danni: l'angolo tra Voltastrasse e Brunnenstrasse era scomparso, mentre la stessa Brunnenstrasse, simile a un lotto abbandonato, era fronteggiata da edificazioni residenziali cresciute disordinatamente negli anni Sessanta. Negli anni Ottanta, inoltre, all'interno dell'isolato fu realizzata la fabbrica di computer Nixdorf, del tutto priva di proporzioni e di forma.
Il vuoto creatosi tra la fabbrica per materiale ferroviario e quella di piccoli motori aveva spezzato l'armonia che legava le monumentali officine disposte lungo la Voltastrasse, tanto che quest'ultima, raggiunto l'importante incrocio con la Brunnenstrasse, proseguiva letteralmente nel vuoto. La difficoltà dell'incarico consisteva nell'esigenza di chiudere il vuoto, di collegare gli imponenti edifici AEG alla Brunnenstrasse trasformandoli in porte d'ingresso e in punti di riferimento, e infine di risanare per un tratto di 150 metri la Brunnenstrasse, gravemente alterata dalle metastasi abitative sviluppatesi a partire dagli anni Sessanta.
Josef Paul Kleihues ha affrontato i problemi procedendo su tre piani, incoraggiato dal ritmo musicale dei grandi edifici di Behrens. Il vuoto in adiacenza alla Voltastrasse è stato riempito nel 1995 dalla torre alta 48 metri della emittente radiotelevisiva Deutsche Welle, a dodici piani e otto assi e rivestita in klinker. La serie di finestre profonde e senza ornamenti rappresenta un chiaro omaggio a un modello di ottanta anni più vecchio, l'edificio d'angolo della fabbrica di piccoli motori. Ma poiché qui le file di finestre che danno luce ai servizi igienici e alle scale sono in stretta relazione con le murature, che fungono da massicci sostegni per il colossale ritmo delle semicolonne, Kleihues prolunga le finestre più piccole ai piani inferiori fino a raggiungere gli spigoli della torre. Questo attribuisce alla facciata una leggerezza che le permette di slanciarsi senza fatica raggiungendo un'altezza quasi doppia rispetto alla parete colonnata di Behrens. Con grande intelligenza il progettista ha evitato di mettere in relazione la torre e l'adiacente fabbrica di piccoli motori: soltanto le interruzioni ritmiche e le analogie materiche dei serrati e trasparenti aggetti vetrati, con le cornici sottilmente in rilievo, permettono di esprimere la corrispondenza obbligata e il coraggio dell'altezza.
Nel prospetto laterale la torre si eleva fino a diventare un volume scavato plasticamente, che quasi al centro della Voltastrasse ribadisce il proprio carattere gestuale e rimanda immediatamente all'*incipit* drammatico della fabbrica di piccoli motori e alla sua potente ritmica. È evidente che nei semplici edifici di appartamenti Kleihues non poteva riproporre senza diventare retorico la monumentalità della fabbrica di piccoli motori. Perciò decide sapientemente di articolare la fascia adiacente alla strada in quattro corpi di uguale larghezza, che si aprono verso strada permettendo il passaggio all'interno. Le corti che essi formano sono schermate rispetto alla strada da un muro scarno e da un giardino sopraelevato. La struttura elementare delle singole unità abitative si inserisce così in una forma complessiva caratterizzata da un tempo di tre battute e perfettamente compatibile con la strada. All'interno dell'isolato tre corpi residenziali individuano una corte silenziosa, che consente ai più fortunati di vivere lontano dal traffico caotico della Brunnenstrasse. Kleihues trasforma inoltre l'angolo cardine tra Voltastrasse e Brunnenstrasse in elemento fondamentale dell'intero isolato e in anticipazione del fronte sulla Brunnenstrasse, lungo 200 metri.
La ricucitura di uno spazio vuoto e il prudente completamento del tracciato stradale della Voltastrasse si trasformano in omaggio a un capolavoro dell'architettura del



2 3 4

1 Planimetria generale. Si tratta di un intervento di ricucitura dell'isolato storico dell'AEG, famoso per il complesso di edifici progettati da Peter Behrens intorno al 1910-13.
2-4 Piante del piano terra, del primo e quarto piano della torre per uffici in Voltastrasse.
5 Scorcio del fronte su Voltastrasse, inserito tra le due preesistenze industriali (foto di Stefan Müller).

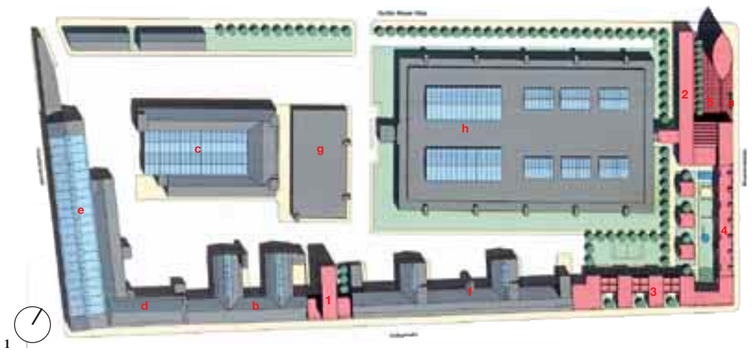
***1** Site plan. The project puts back together the historic AEG block, famous for its group of buildings designed by Peter Behrens around 1910-13.*
***2-4** Ground, first and fourth floor plans of the office tower in Voltastrasse.*
***5** View of the front on Voltastrasse, set between the two pre-existent industrial buildings (photo by Stefan Müller).*

1 torre per uffici
2 negozi e uffici
3 residenza a finanziamento privato
4 residenza a finanziamento pubblico
5 piazza

***1** office tower*
***2** shops and offices*
***3** privately financed residence*
***4** publicly financed residence*
***5** square*

a porta d'ingresso all'AEG (F. Schwechten, 1896)
b vecchia fabbrica per materiale ferroviario (J. Kraatz, 1907; facciata di P. Behrens, 1911)
c fabbrica di materiale per l'alta tensione (P. Behrens, 1910)
d nuova fabbrica per materiale ferroviario (P. Behrens, 1911-12)
e sala di montaggio per grandi macchine (P. Behrens, 1912)
f fabbrica di piccoli motori (P. Behrens, 1913)
g autorimessa della Bankgesellschaft Berlin
h ex edificio Siemens-Nixdorf, oggi Bankgesellschaft Berlin

***a** entrance to the AEG (F. Schwechten, 1896)*
***b** an old factory making railway material (J. Kraatz, 1907; facade by P. Behrens, 1911)*
***c** a high tension material factory (P. Behrens, 1910)*
***d** new railway materials factory (P. Behrens, 1911-12)*
***e** large machines assembly shed (P. Behrens, 1912)*
***f** small motors factory (P. Behrens, 1913)*
***g** the Bankgesellschaft Berlin garage*
***h** ex Siemens-Nixdorf building, now Bankgesellschaft Berlin.*



1

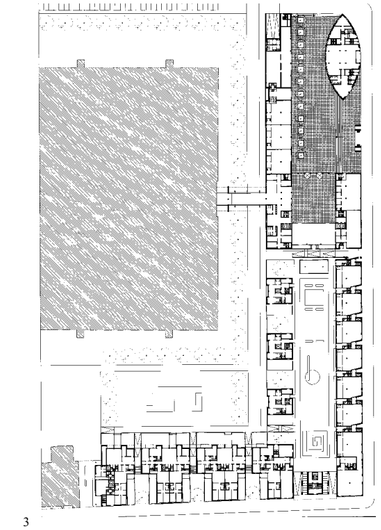
5

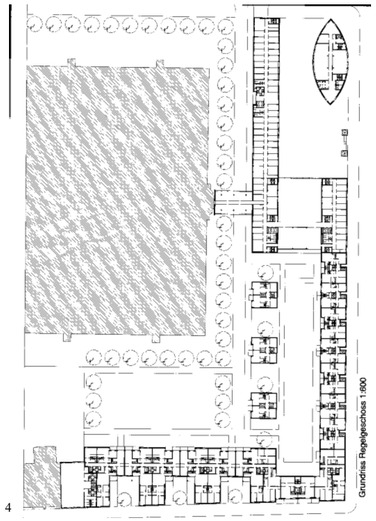
1

1, 2 Vedute del fronte posteriore e di un dettaglio dell'edificio che ospita l'emittente Deutsche Welle. Il rivestimento in klinker e le rigorose forme geometriche permettono al nuovo progetto un inserimento armonioso all'interno del vecchio isolato.
3, 4 Piante del piano terra e del piano tipo del complesso situato tra Voltastrasse e Brunnenstrasse.
5 Prospetto su Brunnenstrasse.
6 Scorcio su Brunnenstrasse con l'attacco della nuova costruzione alla fabbrica per piccoli motori di Behrens.
7 Particolare del fronte su strada della residenza a finanziamento pubblico. Il ritmo della facciata è stabilito dai corpi chiusi verticali che contengono gli impianti di risalita.

***1, 2** Views of the rear facade and detail of the building in which the Deutsche Welle broadcasting station is located. The clinker facing and rigorous geometric forms allow the new project to fit harmoniously into the old block.*
***3, 4** Ground and standard floor plans of the complex situated between Voltastrasse and Brunnenstrasse.*
***5** Elevation on Brunnenstrasse.*
***6** Perspective view of Brunnenstrasse showing the new construction attached to the small motors factory designed by Behrens.*
***7** Detail of the street front of the publicly financed residence. The pattern of the front is established by the closed vertical shafts containing the lifts.*

2


3



4

XX secolo. Negli edifici d'abitazione lungo la Brunnenstrasse Kleihues riprende il linguaggio di Bruno Taut, uno dei numerosi maestri dell'edilizia sociale berlinese ai tempi della Repubblica di Weimar. Sulla scorta delle esperienze degli ultimi trenta anni, a partire dal pionieristico ripristino del blocco di Vineta-Platz del 1970-71, Kleihues raggruppa ritmicamente il fronte lungo la Brunnenstrasse ricorrendo a mezzi semplicissimi quanto efficaci, con asimmetrie e paratassi che rimandano ai fronti di Bruno Taut a Zehlendorf, Britz e Neukölln, differenziando le unità abitative chiaramente definite dalla rigorosa semplicità del corpo a uffici.
Dopo 150 metri il fronte su strada si apre in maniera sorprendente verso una grande piazza caratterizzata da riferimenti veramente carichi di tensione al contesto urbano circostante della Humboldthain. In questo punto svetta l'alta torre di ingresso all'area AEG: nessun arco di trionfo romano è in grado di raccontare con tanta malinconia l'epoca d'oro di una "cultura industriale" che sembra ormai tramontata come questa torre, realizzata da Franz Schwechten nel 1896 all'ingresso del settore elettrotecnico. L'orribile contenitore in vetro delle officine Nixdorf ha troncato la visuale che dalla vecchia torre d'ingresso spaziava all'interno dell'isolato. Kleihues utilizza lo spazio libero per creare una piazza pubblica la cui varietà sorprende: al corpo di uffici lungo la Brunnenstrasse è accostato l'edificio vetrato dell'amministrazione, che funge da cesura rispetto alle corti residenziali a sud e da atrio per la piazza. Un'ulteriore ala di uffici, di altezza maggiore, viene prolungata inoltre fino al margine del lotto. Il progettista definisce la piazza attraverso due funzioni: celare alla vista il gigantesco blocco Nixdorf e creare un palcoscenico per l'ingresso in scena dell'alto campanile simbolo del nuovo committente, la Berliner Bankgesellschaft.
In questo articolo si è cercato di presentare la realizzazione di Kleihues esclusivamente sotto il profilo formale e non sotto quello funzionale. Questo per definire la qualità dialettica, polemica e creativa del progetto. Tutte le priorità di un architetto che opera su un grande contesto urbano possono essere messe in questo caso in relazione con il suo linguaggio formale: stabilire corrispondenze tra i nuovi edifici e un patrimonio esistente di valore eccezionale, in maniera da accrescerne ulteriormente l'importanza; non sottrarre all'uso gli stravolgimenti dello spazio urbano ma allontanarli alla vista; ricorrere per le differenti funzioni relative al quartier generale dell'azienda, all'amministrazione, agli uffici e alle residenze ad approcci qualitativi differenti; creare per una piazza pubblica e per una corte di abitazione forme riconoscibili. Rispetto alle altezze vertiginose e agli abissi dello stile architettonico berlinese dell'epoca della ricostruzione, l'area Brunnenstrasse-Voltastrasse di Kleihues rappresenta un punto di arrivo.

5

6

7

***As though by a miracle** the many buildings of Peter Behrens both in Berlin and in the rest of Germany have been spared not only destruction in the War but also demolition and disfigurement. Since the 1970s, knowledge of his work has become so widespread that when his greatest large work, the AEG turbine hall in the Moabit district of Berlin, was taken over by the Siemens concern, the conservation authorities would not even allow the logo in the pediment to be changed. Not even the collapse of AEG and the discontinuation of production in 1983 left any mark on the four large building complexes by Behrens dating from 1909 to 1913 (nor on two smaller buildings by J. Kraatz dating from 1907). Nonetheless, the area as a whole has suffered severe damage. The corner at the intersection of Voltastrasse with Brunnenstrasse has disappeared, Brunnenstrasse itself was an empty space opposite the chaotic blocks erected as housing in the 1960s. Inside, the Nixdorf computer factory, totally lacking in form and proportion, spread itself out in the 1980s.*
Between the railway materials factory and the small-motor factory, a gap destroyed the monumental harmony of the factories on Voltastrasse, which itself led literally into empty space at the important corner facing the Brunnenstrasse and then along this thoroughfare. To close a gap, to integrate the weight of the AEG buildings with Brunnenstrasse as an entry and focus, and to renovate 160 metres of the Brunnenstrasse, at this point a sick street in the chaos of the cancerous housing metastases of the 1960s — this was the difficult task.
Josef Paul Kleihues attacked the problem on three levels, carried aloft and challenged by the full-toned rhythms of Behrens' large buildings. Since 1995 the gap in Voltastrasse has been filled by a 48-metre tower for the Deutsche Welle broadcasting station, brick-clad with twelve storeys and eight axes. The plain sunken rows of windows represent an unmistakable homage to its eighty-year-old exemplar, the corner-building of the small-motor factory. But while these are rows of windows to illuminate toilets and staircases in a broad masonry context, which comes across as a massive abutment for the colossal rhythm of the half-columns, Kleihues extends the smaller windows in the lower storeys right to the corners of the tower. This gives the facade a lightness which soars up weightlessly to the tower block, which is approximately twice the height, above Behrens' columned wall. Contact between the tower and the adjacent small-motor factory was cleverly avoided. It is only through the light, concise glass semi-columns with subtle framework relief that disturbances in the rhythm and similarities in material manage to express grateful correspondence and the courage to climb high.
In the side elevation, the mass of the tower grows to become a sculpturally accented cavity, which, more or less in the middle of the Voltastrasse, augments still further a gestural accent which points entirely towards the dramatic start of the small-motor factory and its powerful rhythm.
It was clear that Kleihues could not rhetorically continue the monumentality of the small-motor factory by using the artless contours of the housing development. It was therefore a good decision to break up the section of street into four blocks, which open to the street at half the height and the same breadth to form a passageway. These courtyards however are shielded from the street by an austere wall and a raised garden area. Thus the small scale of the apartments does after all acquire a larger structure in triple time, so to speak, which can hold its own with the street. In the interior of the complex, three apartment blocks create a quiet courtyard for the lucky occupants

1

1, 2 Le due ampie corti su cui affaccia l'insediamento residenziale.
Pagina a fronte: dettaglio della testata del complesso visto da nord-ovest, con la composizione volumetrica della torre a pianta ovale e del lungo parallelepipedo che chiude l'isolato.

1, 2 *The two wide courtyards faced by the residential part of the complex.*
Facing page: detail of the end of the complex seen from north-west, with the volumetric composition of the oval tower and of the long parallelepiped which closes the block.

2

who do not have to live facing the traffic hell of the Brunnenstrasse. The important intersection between Voltastrasse and Brunnenstrasse has been turned by Kleihues into the buttress of the whole complex, and the start of the 200-meter facade of the Brunnenstrasse.
In the Brunnenstrasse, the repair of a gap and the careful completion of its further course became the homage to a high point of 20th century architecture. With his housing development on Brunnenstrasse, Kleihues continues the language of one of the many masters of Berlin public housing during the Weimar Republic – Bruno Taut. With all the experience gathered in the thirty years since his pioneering restoration of the block on the Vineta-Platz in 1970-71, Kleihues has rhythmically grouped the long street front of Brunnenstrasse with highly simple but effective means that are reminiscent of Bruno Taut's street fronts in Zehlendorf, Britz or Neukölln; he has used asymmetry and parataxis, and, in addition, distinguished the clearly defined accommodation units from the rigorous austerity of the offices. After 150 metres the street front opens out without warning on to a large square which stands in what can only be called a dramatic relationship with the further urban environment of Humboldthain. Here stands the old gate to the AEG premises. There is no Roman triumphal arch which reports with such melancholy on a golden age, in this case that of an industrial culture which might have been swallowed up by the earth, as this inaugural gate of electrical engineering, designed by Franz Schwechten in 1896.
The dreadful glass boxes of the Nixdorf factory have deprived the old entrance of the street axis through the premises. Kleihues has used the empty space and created a public square of astonishing variety. The offices in Brunnenstrasse is adjoined by the glass administrative building, a link with the residential courtyards to the south and an atrium to the square. A further tall office block is extended to the boundary of the plot. It defines the square through two functions: to visually lower Nixdorf's enormous hut, and to create a stage for the calculated entrance of the tall campanile, the trademark of the new owners, the Berliner Bankgesellschaft. Kleihues' work on the old AEG premises has been discussed here not in terms of its utilitarian functions but exclusively in terms of its formal aspects. The intention was to specify the dialogue, polemic and creative quality of the project. All the tasks of an architect who intervenes in a major urban context can be related here in exemplary fashion to their formal language: to create correspondences of the new buildings to outstanding existing structures in such a way that they increase the stature of the latter still further; not to take city building atrocities out of service, but to conceal them; to find – for the functions of a company headquarters, its administration, for offices and housing of varying quality, for a public square and a residential courtyard – recognizable forms which try to evaluate extreme economic constraints as a formal quality of simplicity. Among the dizzy heights and abysmal depths of the building style of Berlin as the city is reconstructed, the Brunnenstrasse/Voltastrasse redevelopment by Josef Paul Kleihues is an outstanding peak.

BKK-2

Testo di Vitus H. Weh
Fotografie di Hertha Hurnaus

Complesso residenziale Sargfabrik, Vienna

Progetto: BKK-2
Collaboratori: Axel Linemayr, Franz Summitsch, Evelyn Wurster
Committente: Verein für Integrative Lebensgestaltung

Text by Vitus H. Weh
Photographs by Hertha Hurnaus

The Sargfabrik housing estate in Vienna

Project: BKK-2
Collaborators: Axel Linemayr, Franz Summitsch, Evelyn Wurster
Client: Verein für Integrative Lebensgestaltung

La città del XIX secolo, la strada, l'isolato, l'industria, un distretto operaio. Una serie di aree contigue all'interno dell'isolato rimesse in gioco dalla chiusura dell'industria. Una vecchia fabbrica di cofani mortuari offriva la possibilità di trasformare radicalmente l'intero isolato. Nuove abitazioni in forma di "living boxes", corredate da un buon numero di attrezzature comunitarie, costituivano il progetto. Il vecchio isolato tradizionale è diventato così un nuovo centro della città.

The 19th century city, the street, the block, industry, a working-class district. Contiguous large spaces within a block have now been vacated by the industry which has departed. An old coffin factory has provided an opportunity for fundamental renewal, the re-development of the whole block. Apartments were created as "living boxes", and the project was completed by the addition of numerous communal facilities. The old conventional block has thus become a new focus within the city.

1

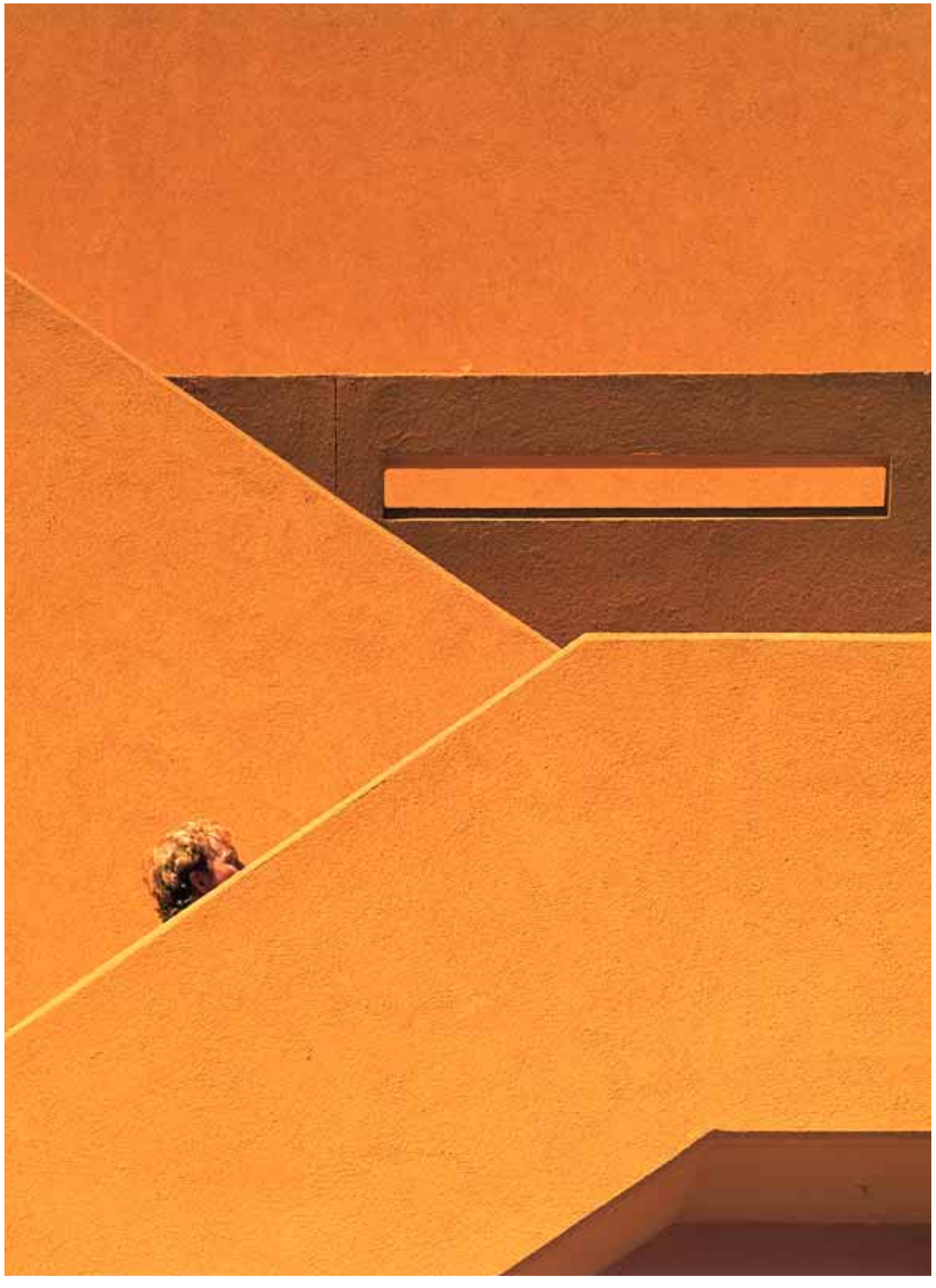
2

3

1 Il modello (in giallo) inserito nel lotto urbano. Il progetto ha riguardato il recupero di una ex fabbrica di casse da morto nella zona ovest di Vienna per trasformarla in un complesso residenziale con servizi. Del complesso originario è stato mantenuto l'impianto planimetrico.
2, 3 Due immagini della fabbrica prima dell'intervento (foto 2: Ute Fragner).
Pagina a fronte: dettaglio di una scala esterna.

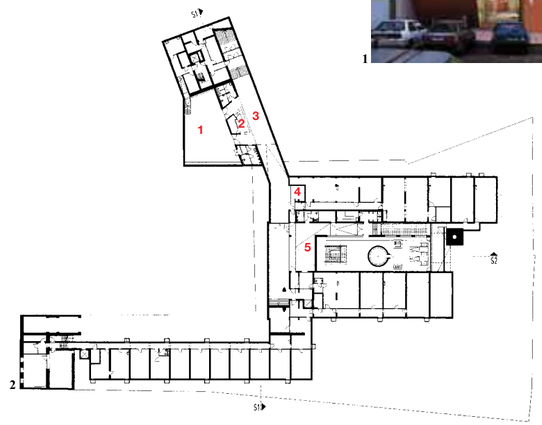
1 *The model (in yellow) inserted in its urban context. The project concerned the conversion of a former coffin factory in west Vienna into a housing estate with services. The ground plan of the original complex has been retained.*
2, 3 *Two pictures of the factory prior to the new project (photo 2: Ute Fragner).*
Facing page: detail of an external staircase.

Che genere di posto può essere quello in cui gli scarabocchi sui muri e i graffiti devono competere con scritte come questa: "Sono pieno di feretri come un vecchio cimitero. Gustave Flaubert a Georges Sand, 26 giugno 1870"? Questa frase si può leggere a Vienna all'ingresso di un nuovo e stravagante complesso residenziale che si chiama Sargfabrik, fabbrica di casse da morto. E qui trapela la leggendaria e civettuola inclinazione verso la morte dei viennesi: non per niente si dice che a Vienna ognuno trascorra l'intera esistenza nello sforzo continuo di diventare un "bel cadavere". Ciò che altrove sarebbe macabro – vivere in una fabbrica di casse da morto – in simili circostanze appare liberatorio: si è già lì dove tutti gli altri non vedono l'ora di essere. E se in effetti un lontano giorno stare nella bara dovesse rivelarsi confortevole e divertente come nelle situazioni che gli architetti del gruppo BKK-2 hanno creato per la residenza Sargfabrik, il resto non deve essere così spiacevole. Il complesso residenziale è dotato infatti di una caffetteria interna, di un asilo, di locali per manifestazioni, di giardini comuni, di una lavanderia e persino di un bagno turco. Tutti gli appartamenti, le cui finestre arrivano fino al pavimento, sono perfettamente visibili dall'esterno. La disposizione generale assomiglia a quella di un villaggio, e a partire dalla facciata, dipinta di arancio scuro, molti dettagli sono stati decisi collettivamente dai 169 abitanti. Per comprendere questo caso particolare è necessario risalire fino alla sua nascita. Ai suoi inizi troviamo infatti un gruppo di persone che aveva deciso di sostituire ai consueti e anonimi rapporti di vicinato una vita in comune, e una fabbrica di casse da morto abbandonata nella zona ovest di Vienna, risalente all'epoca dell'impero asburgico. Queste due realtà erano destinate a incontrarsi, tuttavia perché l'incontro desse i suoi frutti ci vollero ben dieci anni. In primo luogo si decise di trasformare i vecchi edifici in unità residenziali. Di particolare fascino era la grande e scenografica officina di produzione, nella quale dovevano essere ricavati due livelli di 2,26 metri ciascuno. Il piano tuttavia falli per le proteste dei vicini, e il nuovo progetto portò alla demolizione del vecchio complesso. Rimasero solamente un'alta ciminiera, i solai di altezza ridotta e l'idea di realizzare una serie di "alloggi scatolari" duplex standardizzati in un'atmosfera elegante. Non da ultimo, per soddisfare il piano di utilizzo delle superfici in vigore per gli impianti di produzione, il nuovo edificio riprende la vecchia pianta con i suoi piccoli cortili e passaggi. Quella che ne è venuta fuori non è tuttavia una "architettura della memoria": il riferimento al luogo è infatti più che altro immateriale e pragmatico.
Tutto sommato e paradossalmente proprio il pragmatismo senza limiti e la ripetizione degli elementi a opera dei BKK-2, il team guidato da Johann Winter, hanno portato sempre a soluzioni esteticamente incomparabili. Il fatto che solitamente questi architetti basino le loro scelte formali non su ragioni di gusto ma di oggettività lascia invece di un'impressione di piccole strutture quella di notevole grandiosità. Il complesso appare come se fosse stato soffiato in un solo pezzo, e già questo sembra bello. La scelta di un intonaco di colore arancio, per esempio, dipende da raccomandazioni di tipo tecnico del produttore. Tuttavia per l'ef-

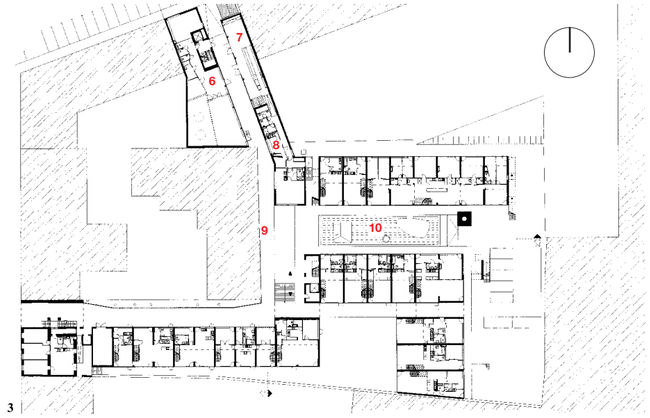


1 Il fronte nord con affaccio su Goldschlagstrasse.
2-4 Piante del piano interrato, del piano terra e del secondo piano.
5 Scorcio di un'ala interna. I parapetti laterali dei balconi fortemente aggettanti sono in vetro.
6, 7 Sezioni trasversale e longitudinale.
8 La corte centrale con la ciminiera del vecchio edificio industriale. I diversi corpi di fabbrica sono organizzati come in un piccolo villaggio, con giardini, cortili e passaggi.

1 *The north front facing Goldschlagstrasse.*
2-4 *Basement, ground and second floor plans.*
5 *Perspective view of an inner wing. The lateral parapets of the sharply projecting balconies are in glass.*
6, 7 *Cross- and longitudinal sections.*
8 *The central courtyard with the chimney-stack of the old industrial building. The different parts of the building are arranged as in a small village, with gardens, courtyards and passages.*

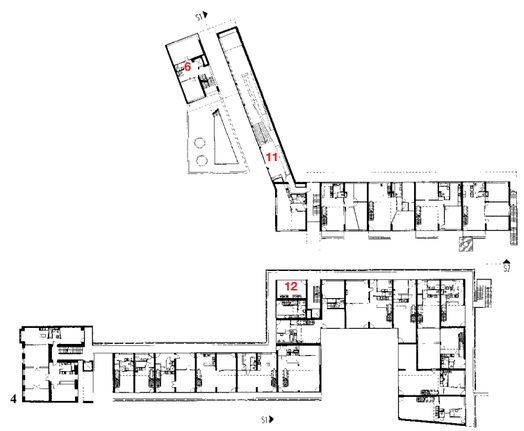


2

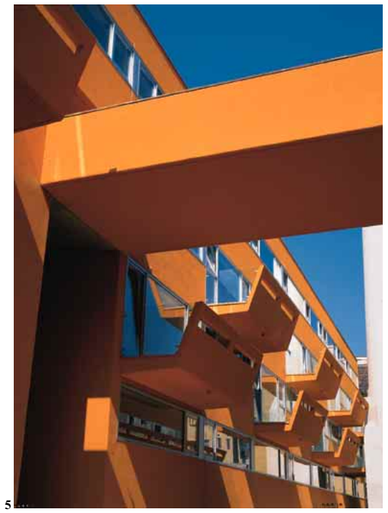


3

0 10 20 MT



4

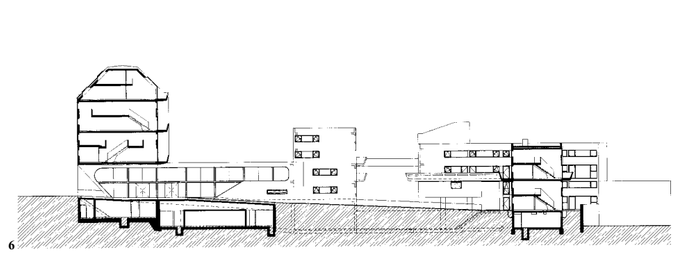


5

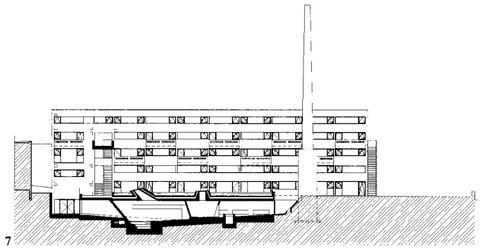
1 sala per manifestazioni
2 bar
3 foyer
4 guardaroba
5 bagno turco
6 centro per seminari
7 caffetteria
8 cucina
9 passaggio pubblico
10 vasca d'acqua
11 galleria della caffetteria
12 lavanderia

1 *the village hall*
2 *bar*
3 *foyer*
4 *cloakroom*
5 *Turkish bath*
6 *seminar center*
7 *cafeteria*
8 *kitchen*
9 *public passage*
10 *pond*
11 *cafeteria gallery*
12 *laundry*

fetto finale queste considerazioni pragmatiche risultano uguali, tanto che al variare della luce il colore brilla talvolta come una terracotta opaca e talvolta come un vivace rosso fuoco. Similmente accade per i balconi e i portici, che costituiscono con i loro parapetti in cemento aggettanti le immagini-simbolo del progetto. Visti frontalmente, essi appartengono dal punto di vista volumetrico all'edificio; di lato invece, delimitati da lastre in vetro, appaiono leggeri come nidi di rondini. Le fenditure che caratterizzano i parapetti si basano in maniera alquanto ovvia sull'altezza degli occhi di un bambino. Anche le ridotte dimensioni dello spazio tra le solette, 2,26 metri, hanno origine dalle limitazioni architettoniche del salone di un tempo. Il fatto che tuttavia in seguito questo 'modulor' sia stato conservato dipende certamente in primo luogo dal tentativo di riportare in vita alcuni



6



7

8

dei principi di Le Corbusier, come per esempio la coesistenza tra una dimensione interna concentrata e un rapporto con il contesto totalitario. Non è privo di interesse considerare la fabbrica di cofani mortuari come una Unité d'habitation, trasportata sul lotto e soprattutto organizzata dagli stessi abitanti. Mentre tuttavia la monumentalità delle Unités lecorbusieriane si trasformò molto presto nella loro condanna, il progetto Sargfabrik ha avuto un grande successo: le liste di attesa per abitarvi sono lunghe e la data d'inizio dei lavori di ampliamento è già stata fissata. Può sembrare frutto dell'ironia della storia il fatto che proprio l'idea di Le Corbusier venga nuovamente riportata in vita da una "fabbrica di casse da morto": eppure questa volta non si tratta di un volume isolato, ma di una proliferazione benigna all'interno del tessuto edificato preesistente.

What kind of environment is *it where graffiti have to compete with a sentence like this: "I am filled up with coffins like an ancient cemetery. Gustave Flaubert to George Sand, 26 June 1870"? But you can see it – in Vienna, in the passageway of an eccentric new residential development by the name of Sargfabrik – "Coffin Factory". Yes, yes, we know... the Viennese and their legendary coquettish love-affair with death. Not for nothing it is said that in Vienna one's whole endeavour is directed towards being a "beautiful corpse" when the time comes. What would be macabre for other people – i.e. living in the Coffin Factory – is, in these circumstances, a liberating experience. You're already in the place where others want to be. And if one day it is as comfortable and entertaining as in the situations which the BKK-2 group of architects have devised for the Sargfabrik residential development, then the rest can't be too bad. The complex includes a coffee-house, a kindergarten, function rooms, communal gardens, laundries and even a Turkish bath. One can see into all the apartments, as the windows reach down to the floor. The situation has a village character, and matching the facade, which is painted deep orange throughout, there is much that is decided collectively by the up to 169 inhabitants. To understand these peculiarities, one has to penetrate a little into the origins: in the beginning was a group of people who were interested in a "with-one-another" instead of the usual "alongside-one-another", and there was a disused coffin factory in the west of Vienna dating back to imperial*

Domus 809 Novembre *November* '98

1

1 Un passaggio coperto su cui affaccia la caffetteria di uso interno. Molti dettagli del progetto sono stati decisi collettivamente dagli abitanti.
2 Il bagno turco. Insieme all'asilo, ai locali per manifestazioni, alla lavanderia e alla caffetteria fa parte della serie di servizi riservati ai residenti.
3 La corte con la scala d'accesso al bagno turco.

***1** A covered passage with the cafeteria for internal use looking onto it. Many details of the project were approved collectively by the inhabitants.*
***2** The Turkish bath. Together with the nursery-school, the village hall, the laundry and the cafeteria, the Turkish bath is part of the services reserved for residents.*
***3** The courtyard with access stairs to the Turkish bath.*

3

times. The plan was to bring the two together. But that was not so easy, and took about ten years. At first it was planned to convert the old brick building into apartments. Particularly fascinating was a large, picturesque production hall: there were two storeys each with a ceiling height of 2.26 metres. The plan came to nothing, however, as a result of objections by neighbours. A new plan then led to the demolition of the old buildings. What was left was an old factory flue, the low ceiling and the idea of the standardized two-storey maisonette "living-box". Not least in order to do justice to the existing area-use plan for factory premises, the new buildings retained the former ground plan with all its little yards and passages. The result however is not a piece of "memory lane" architecture. The relationship to the locality is, rather, of a non-material nature, and pragmatic.

Quite generally, and ironically, it is precisely this unrestrained pragmatism and the repetition of identical elements in the hands of BKK-2, the team headed by Johann Winter, which seems to lead time and again to incomparably aesthetic solutions. The fact that they explain their formal decisions as a rule not by considerations of taste but by objective motives results in a very generously proportioned appearance in spite of the fragmented structure. The whole complex gives a unitary impression – as though someone had blown a soap bubble. The choice of a rendering in a single colour, orange, was partly due for example to the technical recommendations by the manufacturer. For the effect, however, pragmatic reasons like this are immaterial, and thus the colour sparkles in changing light, at times as dull terracotta, at others as a glowing red. Similar considerations apply to the balconies and pergolas, which with their balustrades creating space by sloping obliquely outwards have become the icon of the project. Seen from the front, they belong to the body of the building; from the side, where the balustrades are of glass, they come across as light as swallows' nests. The vents which structure the balustrades are explained in banal fashion as being at child's-eye level. The low, 2.26 metre ceiling height also had its origins in the building constraints of the former hall. The fact that this dimension was retained, however, is due not least to a desire to revive certain of Le Corbusier's ideals, such as, for example the juxtaposition of concentrated inwardness and total relationship with the environment. It is not without interest to regard the Sargfabrik as a horizontal "Unité d'habitation", and above all one organized by the inhabitants themselves. But while the monumentality of Le Corbusier's "Unités" soon became their tombstone, the Sargfabrik project is very successful. There are long waiting-lists for the apartments, and a date has already been set for the start of the next extension. It may be an irony of history that Le Corbusier's idea has been revived by, of all things, a coffin factory. This time not as an isolated block, but as a benign tumour in the midst of existing buildings.

2

Domus 809 Novembre *November* '98

Group 91

Testo di Shane O'Toole
Fotografie di Moreno Gentili

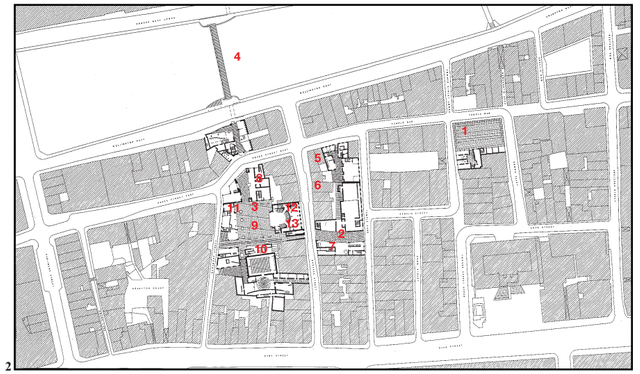
Riqualificazione dell'area urbana Temple Bar, Dublino

Progetto: Group 91 Architects – Shay Clearly Architects, Grafton Architects, Paul Keogh Architects, McCullough Mulvin Architects, McGarry NíÉanaigh Architects, O'Donnell and Tuomey Architects, Shane O'Toole & Michael Kelly, Derek Tynan Architects

Text by Shane O'Toole
Photographs by Moreno Gentili

Renovation of the Temple Bar urban district in Dublin

Project: Group 91 Architects – Shay Clearly Architects, Grafton Architects, Paul Keogh Architects, McCullough Mulvin Architects, McGarry NíÉanaigh Architects, O'Donnell and Tuomey Architects, Shane O'Toole & Michael Kelly, Derek Tynan Architects



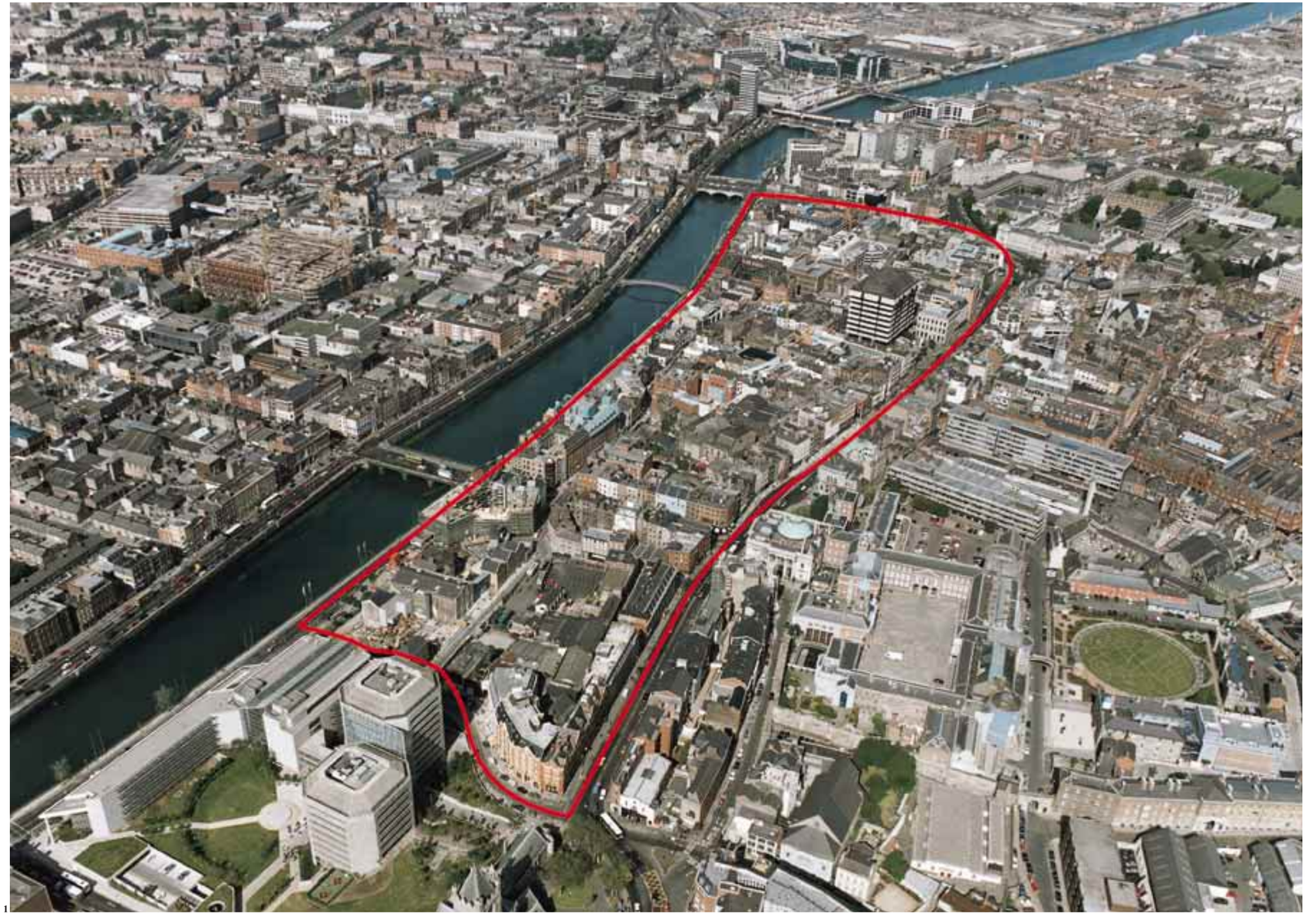
2

1 Temple Bar Square (Grafton Architects)
2 Curved Street (McCullough Mulvin Architects)
3 Meeting House Square (Shane O'Toole & Michael Kelly)
4 Poddle Bridge, non realizzato *unrealised* (McGarry NíÉanaigh Architects)
5 Corte residenziale rialzata *Raised residential court* (Derek Tynan Architects)
6 Centro di musica *Music Center* (Shay Cleary Architects)
7 Centro Multimediale Arthouse *Arthouse Multimedia Center* (Shay Cleary Architects)
8, 9 Centro nazionale di fotografia e Galleria di fotografia *National Photography Center & Gallery of Photography* (O'Donnell & Tuomey Architects)
10 Centro Irish Film *Irish Film Center* (O'Donnell & Tuomey Architects)
11 Edificio multifunzionale *Mixed-use building* (Paul Keogh Architects)
12 Centro per bambini Ark *The Ark Children's Center* (Shane O'Toole & Michael Kelly)
13 Passaggio pedonale *Pedestrian Archway* (Shane O'Toole & Michael Kelly)

Si pensava che Dublino avrebbe seguito la sorte di tutte le città europee. Sin dagli anni Sessanta era stato deciso di risanare alcune grandi aree urbane. Ma negli anni Ottanta sono cresciute le voci di protesta e gli architetti del Group 91 hanno redatto un nuovo piano di risanamento, di ridefinizione delle funzioni, di riedificazione puntuale. In questo modo è nato il progetto "Temple Bar", il cui obiettivo era riattivare il centro storico rendendolo vitale e abitato. Oggi, al termine della prima fase, le nuove funzioni culturali insieme con la vecchia struttura daranno una nuova definizione di condizione urbana. In ogni caso quel che è certo è che Dublino è viva, nel presente e grazie alla sua storia.

Dublin had expected the usual fate of an European city. Extensive re-development had been planned since the late 1960s. During the 1980s, protest movements began to line up, and the Group 91 architects drew up a new re-development plan involving conversions and individual new buildings. And so the "Temple Bar" project was born. The aim was a reactivated, lively and lived-in city center. Today, now that the first phase has been completed, we can see how the new cultural utilization together with the old structure produces a new definition of urbanity. One thing at any rate is certain: Dublin lives, in the present and with its history.

Per lungo tempo è stato possibile parlare di Dublino solo come di una memoria, tanto che scrittori come Joyce dovevano lasciarla per ricordare e scrivere. Nel cuore degli anni '80 Dublino conservava l'aspetto di un miraggio. Il disprezzo di autorità e pubblico per il tessuto storico della città minacciava di distruggerne dalle fondamenta il carattere. L'invisibilità culturale della città ne implicava letteralmente la sparizione, edifici secolari venivano demoliti in una notte, e i cittadini strabuzzavano gli occhi e cercavano di ricordare, in attesa di abituarsi agli spazi vuoti, che cosa ci fosse stato lì prima.
Anche la tradizione della vita urbana era spezzata: nel 1926, quando la città era un insieme compatto, quasi i due terzi dei dublinesi vivevano in ciò che oggi si chiama il centro urbano: i circa 1500 ettari racchiusi tra il Grand Canal, il Royal Canal e la North Circular Road. Sessant'anni dopo ne rimanevano meno di uno su dodici... Il cuore di Dublino fu quasi spogliato della popolazione che un tempo lo rendeva vivo. La generazione che raggiungeva la maturità nel momento in cui l'Irlanda entrava nell'Unione Europea (nel 1973) considerava Dublino la propria città, non il rudere di una cultura aliena. L'America non era più il modello di comportamento automaticamente accettato. Si faceva un gran parlare del futuro di Dublino come "città europea". Al centro della discussione c'erano gli architetti che avrebbero più tardi costituito il gruppo di progettazione urbanistica battezzato Group 91, noto soprattutto per il suo lavoro a Temple Bar.
Posto al centro di Dublino, Temple Bar confina a nord con il lungofiume del Liffey e a sud con Dame Street, il quartiere della finanza. Copre un'area di circa 12 ettari che si estende dal Trinity College e dal complesso settecentesco del Parlamento, a est, fino al Municipio e alla cattedrale (Christ Church), al confine ovest. Per un terzo, a occidente, Temple Bar include parte della città medievale.
Il futuro di Temple Bar è stato in pericolo per oltre vent'anni, a causa della decisione degli anni '60 di stabilirvi un grande centro di trasporti urbani. La diversità di Temple Bar, con i suoi piccoli laboratori di abbigliamento, gli studi di registrazione, le gallerie d'arte e i teatri, era in pericolo. In seguito alle diffuse proteste della fine degli anni '80 il governo ha ritirato i piani del centro di trasporti e, su iniziativa della Presidenza del Consiglio dei ministri (Office of An Taoiseach), ha costituito una società con l'incarico di provvedere a un'attenta ristrutturazione di tutta l'area in qualità di quartiere destinato alla cultura e alla residenza: una specie di rive gauche dublinese.
Un concorso si è svolto nell'ottobre 1991, con lo scopo di realizzare un piano regolatore per Temple Bar. Il concorso puntava con decisione sul progetto degli spazi pubblici – vie, piazze con la rispettiva distribuzione e proporzione – considerandolo tema di rilievo culturale per l'identità cittadina e quindi questione di responsabilità pubblica. David Mackay della MBM, uno dei consulenti del progetto, ha affermato: "Nel concorso d'architettura per Temple Bar la pubblica amministrazione e gli architetti hanno riassunto i rispettivi ruoli costituendo un quadro collettivo in cui i singoli utenti e le imprese private possono completare e con-



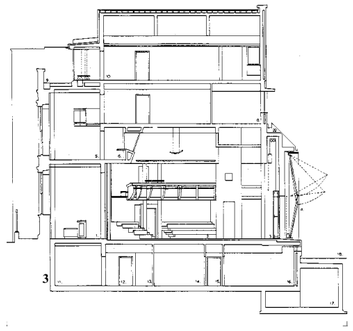
1

1 Fotografia aerea della zona centrale di Dublino con l'area interessata dal progetto di riqualificazione che si estende per circa 12 ettari. Nel 1991 venne bandito un concorso per un master plan che, nel rispetto del tessuto urbano esistente, doveva mirare a rivitalizzare il quartiere Temple Bar con un ridisegno degli spazi pubblici e una ridefinizione delle funzioni culturali e residenziali.
2 Planimetria generale con la pianta dei vari interventi.

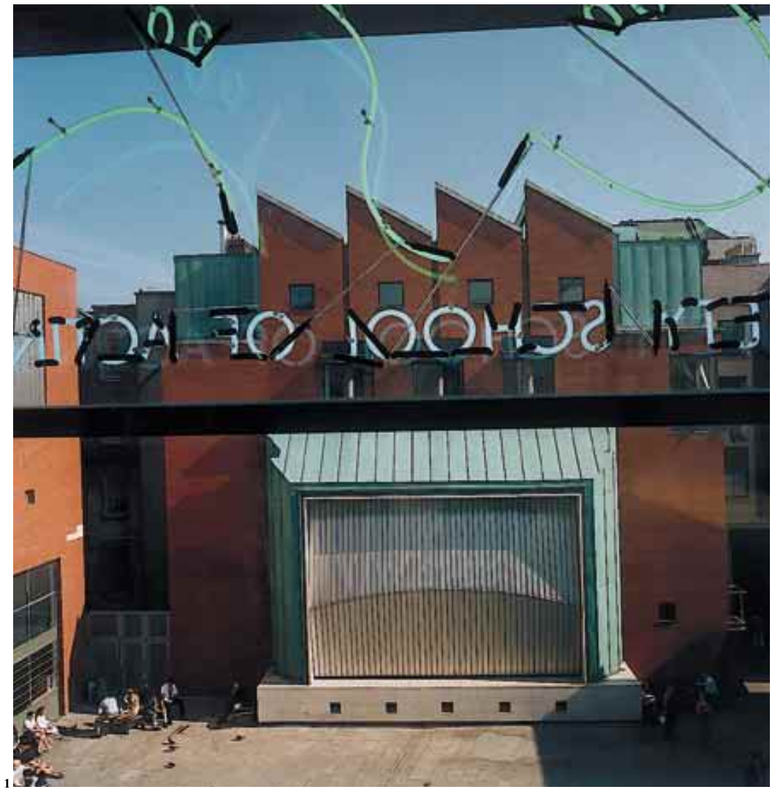
1 Aerial photograph of central Dublin showing the area affected by the improvement project which covers about 12 hectares. In 1991 a competition was announced for a master plan which would respect the existing urban fabric whilst injecting new life into the Temple Bar district. This was to be done by redesigning its public spaces and redefining its cultural and residential functions.
2 General site plan and plan of the various projects.

CENTRO PER BAMBINI ARK
THE ARK CHILDREN'S CENTER

2



3



1

4

1 Il fronte principale visto dall'interno dell'edificio multifunzionale. Il portale di metallo è stato disegnato da Santiago Calatrava.
2, 4 Vedute laterale e frontale con la configurazione del portale aperto.
3 Sezione trasversale.
5 Una serie di immagini della vita sociale a Temple Bar.

***1** The main front seen from the interior of the mixed-use building. The metal doorway was designed by Santiago Calatrava.*
***2, 4** Lateral and front views with the open doorway configuration.*
***3** Cross-section*
***5** Views of social life at Temple Bar.*

5

EDIFICIO MULTIFUNZIONALE
MIXED-USE BUILDING

6

6 Una sala della Gaiety School of Acting che è ospitata nell'edificio.
7 Il fronte affacciato su Meeting House Square, piazza che è diventata il cuore delle attività culturali di Temple Bar.
Alle pagine 44-45: l'interno di un pub e la piazzetta dell'Irish Film Center.

***6** A room in the Gaiety School of Acting, which is housed in the building.*
***7** The front looking onto Meeting House Square, which has become the hub of cultural activities at Temple Bar.*
On pages 44-45: interior of a pub and the Irish Film Center plaza.

tinuare la costruzione e il rinnovamento della città. Si tratta di una collaborazione creativa che nasce da settori pubblici e privati: il settore pubblico è responsabile degli aspetti creativi degli spazi pubblici e il settore privato risponde negli spazi privati della qualità culturale della cornice".
La forma originaria di Temple Bar – il suo tessuto viario – oggi rimane leggibile, ma l'apparente continuità della forma urbana dell'area maschera una lunga serie di interventi radicali avvenuti nei secoli passati. Il piano regolatore del Group 91 prosegue questo processo evolutivo, evitando le proposte su grande scala e tutelando il tessuto urbanistico. Una nuova Curved Street, che taglia gli isolati abbandonati di una vasta porzione cittadina, e due piazzette (Temple Bar Square e Meeting House Square), ritagliate da siti abbandonati e parcheggi, offrono punti d'orientamento prontamente identificabili nel denso tessuto urbano.
La parte a nord di Curved Street, che dà su East Essex Street, è il sito di un progetto residenziale pilota che dimostra come l'interno di blocchi cittadini preesistenti possa essere rimodellato in forma di corti rialzate che danno accesso a complessi residenziali a doppia funzione, posti sopra locali commerciali preesistenti cui si accede direttamente dal marciapiede. Il significato del progetto pilota sta nel fornire un modello per ripopolare il centro di Dublino, letteralmente dimezzato nei passati venticinque anni. Il completamento della seconda fase del piano regolatore di Temple Bar – un'area prevalentemente residenziale tra Parliament Street e Christ Church – è previsto per il 1999, con un incremento di dieci volte la popolazione residente, da circa 250 abitanti nel 1991 a più di 2500.
Temple Bar è diventato un motore di turismo culturale per Dublino e un modello vivente di rigenerazione urbanistica. Il suo completamento è un momento chiave per Dublino, che riempie i dublinesi di speranza in un futuro migliore per la loro città. Un inizio coraggioso ma non privo di rischi. Quale effetto finirà con l'avere la concentrazione in un'area così limitata di tante istituzioni nazionali e locali? In che misura la fisionomia dell'area sarà sopraffatta dall'edificazione? Come si inserirà Temple Bar nel contesto

7

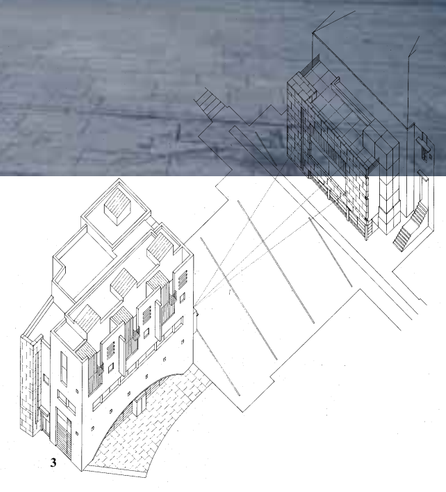
FILM ARCHIVE
CINEMA TWO
DUBLIN JAZZ WEEK
DAVE LIEBMA
JOAN MARTIN'S
HAVANA ORCHESTRA
LOVE IS THE DEVIL
CHARACTER
FILM CENSORSHIP

Domus 809 Novembre *November* '98

1

2

CENTRO NAZIONALE DI FOTOGRAFIA E GALLERIA DI FOTOGRAFIA
NATIONAL PHOTOGRAPHY CENTER & GALLERY OF PHOTOGRAPHY



3

più ampio della città? E chi vivrà a Temple Bar? L'ultimo interrogativo è forse il più serio. Temple Bar, dopo tutto, è un manifesto per una città viva. E ci sono fondate preoccupazioni che si riveli sempre più difficile conciliare l'esigenza di far quadrare i conti con il desiderio di creare un quartiere residenziale dalla fisionomia sociale mista.

It was for long possible *to write of Dublin only as a memory, so that writers, such as Joyce, had to leave in order to remember and write. Well into the 1980s, Dublin retained the aspect of a mirage. Official and popular disregard for the historic fabric of the city threatened to destroy utterly its character. Its cultural invisibility meant that it could literally disappear, that buildings which had stood for centuries would be demolished in the night, leaving its citizens rubbing their eyes and trying to remember, until they got used to empty spaces, what had been there before, what the city really looked like.*

The tradition of living in the city, too, was interrupted: in 1926, when it was a compact sort of place, nearly two-thirds of Dubliners lived in what we now call the inner city – the 1,500 hectares or so locked in between the Grand Canal, the Royal Canal and the North Circular Road. 60 years later it was fewer than one in twelve… The heart of Dublin was almost stripped bare of the population that once sustained it.

For the generation coming to maturity as Ireland joined the European Union in 1973, Dublin was their city, not a relic of an alien culture. America was no longer the automatic role model. There was much talk of Dublin's future being as "a European city". Central to those discussions were the architects who were later to form the urban design consortium known as Group 91, best known for their work in Temple Bar.

Located in the center of Dublin, Temple Bar is bounded on the north by the Liffey Quays and to the south by Dame Street, the city's financial district. It covers an area of approximately 12 hectares, stretching from Trinity College and the 18th-Century Parliament complex in the east to City Hall and Christ Church Cathedral on its western boundary. The western third of Temple Bar incorporates part of the medieval city.

The future of Temple Bar was at risk for over 20 years, following a decision at the end of the 1960s to establish there a huge transportation center for Dublin. The diversity of Temple Bar, with its small-scale clothing factories, recording studios, art galleries and theatres, was threatened. Following widespread protests during the late 1980s, the Government cancelled plans for the transportation center and – through the Office of An Taoiseach (Prime Minister) – established a company charged with overseeing the sensitive renewal of the entire area as a cultural and residential quarter, as Dublin's 'rive gauche'.

A competition was held in October 1991 to find an Architectural Framework Plan for Temple Bar. The competition aimed decisively at the design of public space — streets, squares and their sequence and proportions — acknowledging it as a subject of cultural importance to the identity of the city and, hence, a public responsibility. David Mack-

4

1 Alcui scorci di momenti sociali nel quartiere.
2 La Galleria situata nell'area sud di Meeting House Square.
3 Assonometria dei due edifici interrelati. Sulla facciata della Galleria è inserito un grande schermo su cui vengono effettuate proiezioni dal Centro di fotografia prospiciente.
4 Il fronte principale del Centro di fotografia.

1 *Perspective views of social activities in the district.*
2 *The Gallery situated in the south part of Meeting House Square.*
3 *Axonometric of the two interrelated buildings. The facade of the Gallery contains a large screen for projections by the Center of Photography opposite.*
4 *The main front of the Center of Photography.*

ay of MBM, one of the assessors, remarked: "In the Temple Bar architectural competition, both public institutions and architects have regained their roles in setting the collective framework for the individual users and private enterprises to complete and continue the building and renovation of the city. It is a creative partnership that stems from both the public and the private sectors – the public sector responsible for the creative aspects of the public space, and the private sector responding in the private space to the cultural quality of the framework".

The original form of Temple Bar – its pattern of streets – remains legible today, but the apparent continuity of the area's urban form masks a lengthy series of radical interventions during succeeding centuries. Group 91's Architectural Framework Plan continues this evolutionary process, avoiding large-scale proposals and conserving the urban fabric. A new Curved Street, cut through the derelict plots of a large city block, and two small squares – Temple Bar Square and Meeting House Square – carved out of derelict sites and surface car parks, provide readily identifiable points of orientation within the dense urban fabric. The block to the north of the curved street, fronting onto East Essex Street, is the site of a residential pilot project demonstrating how the interiors of existing urban blocks may be remodelled as raised courtyards giving access to dual-aspect apartments over retained commercial premises entered directly off the pavement. The significance of this pilot project is as a model for the re-population of Dublin's inner city – literally halved during the preceding 25 years. Realisation of the second phase of the Temple Bar Framework Plan – the largely residential area between Parliament Street and Christ Church – is scheduled for completion in 1999, increasing the area's resident population ten-fold, from approximately 250 in 1991 to more than 2,500.

Temple Bar has become an engine of cultural tourism in Dublin and a "living city" model of urban regeneration. Its completion is a key moment for Dublin, one which fills Dubliners with hope for a better future for their city. It is a brave start, but not without its risks. What will be the final effect of concentrating so many national and local cultural institutions in one small area? To what extent will the character of the area have been overwhelmed by development? How will Temple Bar be stitched back into the wider city? And just who will live in Temple Bar? The latter question is, perhaps, the most serious. Temple Bar is, after all, a symbol for reclaiming the living city. And there are legitimate concerns that it may be increasingly difficult to reconcile the need to "balance the books" with the desire to create a socially-mixed residential quarter.

CENTRO MULTIMEDIALE ARTHOUSE
ARTHOUSE MULTIMEDIA CENTER

1

1 Uno scorcio di Curved Street con la facciata dell'Arthouse. Il disegno curvato della strada è stato dettato dalla volontà di distruggere il meno possibile l'edificazione storica. Di fronte all'Arthouse si trova il Centro di musica con un auditorium di 450 posti.
2 Il caffè al primo piano.
3 Dettaglio dell'ingresso in una veduta notturna.
4 Sezione trasversale.

1 *A view of Curved Street with the Arthouse facade. The curved design of the street was dictated by the desire to destroy as little as possible of the historical buildings in it. Located in front of the Arthouse is the Music Center with an auditorium to seat 450.*
2 *The café on the first floor.*
3 *Detail of the entrance in a view by night.*
4 *Cross-section.*

2

3

4

CENTRO IRISH FILM
IRISH FILM CENTER

5

5, 7 Il percorso coperto verso la cineteca è definito a terra dalla striscia luminosa che riprende l'immagine di una sequenza di fotogrammi. Questo progetto del 1992 non rientra propriamente tra quelli del Group 91, ma condivide lo spirito dell'operazione e integra gli spazi culturali del quartiere.
6 La corte coperta con la libreria specializzata.

5, 7 *The covered way to the Film Center is defined on the ground by the luminous strip which takes up the image of a sequence of photograms. This project done in 1992 does not strictly come under those of Group 91, but shares the spirit of the operation and integrates the district's cultural facilities.*
6 *The covered court with specialised bookshop.*

6

7

Domus 809 Novembre *Novembre* '98

Vittorio Gregotti

Testo di Franco Purini
Fotografie di Donato Di Bello

Complesso per il commercio e il terziario, La Spezia

Progetto: Gregotti Associati International s.r.l. – Augusto Cagnardi, Pierluigi Cerri, Vittorio Gregotti (partners); Spartaco Azzola, Michele Reginaldi (associati)
Collaboratori: Mariella Belli, Sergio Butti, Cristina Calligaris, Claire Gazeau, Paul Hohnsbeen, Luca Lotti, Giovanna Passardi, Maurizio Pavani, Carlo Pirola, Federica Vigo
Direzione lavori: Nicola De Mastri
Impianti: Lorenzo Zacutti
Committente: Immobiliare Veneto Doria s.r.l

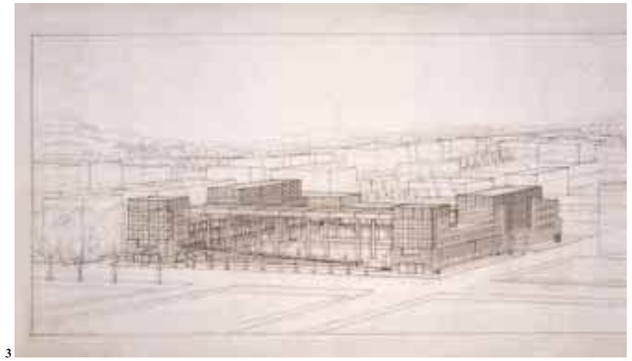
Text by Franco Purini
Photographs by Donato Di Bello

Shopping and service complex at La Spezia

Project: Gregotti Associati International s.r.l. – Augusto Cagnardi, Pierluigi Cerri, Vittorio Gregotti (partners); Spartaco Azzola, Michele Reginaldi (associates)
Collaborators: Mariella Belli, Sergio Butti, Cristina Calligaris, Claire Gazeau, Paul Hohnsbeen, Luca Lotti, Giovanna Passardi, Maurizio Pavani, Carlo Pirola, Federica Vigo
Works supervision: Nicola De Mastri
Systems: Lorenzo Zacutti
Client: Immobiliare Veneto Doria s.r.l

1 Planimetria. L'intervento ricompone a unità due isolati conservando la maglia ortogonale del tessuto urbano.
2 Il fronte interno del complesso visto da sud-ovest. La struttura a ponte consente l'inglobamento di una strada preesistente.
3 Assonometria. Il blocco, che ospita negozi e uffici, circoscrive una grande piazza e si apre sul lato nord con un colonnato a scala gigante.

***1** Site plan. The project reunites two blocks while preserving the orthogonal pattern of the urban fabric.*
***2** The inner front of the complex seen from south-west. The bridge structure enables an existing street to be incorporated.*
***3** Axonometric. The block, which houses shops and offices, embraces a large piazza and opens on its north side through a giant colonnade.*



3

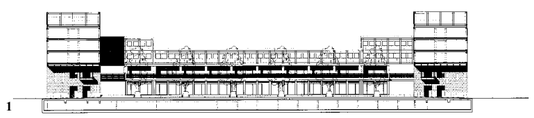
Una nuova piazza, un nuovo spazio collettivo contemporaneo. Quale sarà il suo significato rispetto alle funzioni consumistiche che ospiterà, e quale linguaggio parlerà? Dovrà adeguarsi senza remore allo spettacolo edonistico del mondo delle merci, amplificarlo in maniera vanitosa? O potrà generare una struttura chiara e quasi anonima, una forma destinata a 'durare' più a lungo di un fotogramma dello spirito del tempo? Con questa piazza Gregotti dimostra che l'architettura della città contemporanea può essere pensata in maniera del tutto nuova e andando oltre il presente.

A new square, a new public space today. What meaning does it have in view of its consumerist functions? What language can it speak? Must it unthinkingly follow the hedonistic spectacle of the world of goods, or even vainly surpass it? Or can it provide a clear and almost anonymous structure, a form whose durability is not just that of a snapshot of the spirit of the age? With this square, Gregotti shows that even today, urban architecture can be conceived anew over and beyond the present.

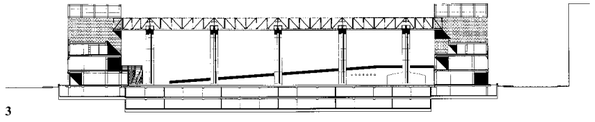
Quando si deve costruire una casa costruirla semplicemente non risolve del tutto il problema. Come insegna Andrea Palladio occorre sovrapporre all'edificio il 'segno' di ciò che esso è. In altre parole l'azione costruttiva non basta a se stessa, ma esige di essere 'rappresentata'. La sovrimpressione sui volumi delle ville palladiane dell'immagine del tempio ha proprio questo significato. Tale operazione non dice, come potrebbe pensarsi, che il messaggio architettonico deve essere ridondante perché colpisca meglio il bersaglio. Essa afferma piuttosto che il contenuto di ciò che si scrive con i materiali costruttivi e con la luce deve essere estremamente 'esatto'. A questo serve quel tanto di più che si aggiunge all'edificio. Si tratta di chiarire che il costruire non si esaurisce nel proprio compiersi, e che questo compimento avviene attraverso il conferimento all'azione edificatrice di un alone speciale, nel quale si dà un assolvimento dal puro fenomenico tecnico, invitato a trascendersi nel mondo sfuggente e insidioso del significato narrativo, del simbolo. In questo processo il carattere tipologico del manufatto non è chiamato a rivestire un ruolo particolarmente rilevante e duraturo, limitandosi a portare per un po' di tempo il carico del senso, poi lasciato ai valori strutturali e agli elementi grammaticali della composizione.
La ragione poetica della grande copertura che Vittorio Gregotti ha sovrapposto al suo recente intervento spezzino è della stessa natura di quella appena descritta. Mentre rende visibile un salto di scala che drammatizza un decisivo e irreversibile cambiamento della vita sociale questo 'monumento' antimonumentale dichiara il rango pubblico di un intervento che ha la forza di un 'antipolo' rispetto all'intera città. Il carattere urbano della vasta "stanza a cielo aperto", ricavata dal tessuto moderno del centro ligure per fusione di due precedenti isolati – un 'recinto' severamente capace di presidiare un perimetro, eppure sensibilissimo al contesto – riceve dall'accenno al 'colossale', pronunciato dall'ordine gigante dei pilastri e dall'ampia lastra orizzontale da essi sostenuta, una conferma definitiva nonché una risonanza geografica. Capace di colmarsi di lontananza, di stabilire un clima artificiale nel quale è catturato il vento, di modificare potentemente il regime delle luci e delle ombre l''ipersegno' che Gregotti depone nella piazza interna del suo centro commerciale e terziario si pone come il primo elemento metrico di una città 'altra'. Una città urbana identica ma anche diversa che convive con l'attuale La Spezia in un sottile scambio di orizzonti e di 'ordini' urbani. La città come luogo di relazioni terziarie accelerate e di ritualità commerciali di massa non viene narrata metonimicamente attraverso i suoi stessi materiali, come sembra avvenire in pressoché tutte le strutture di questo tipo, che fanno ampio uso di segnali luminosi o di vistosi "effetti speciali" architettonici, ma viene 'rappresentata' da un dispositivo semantico che vive di un'estraneità di matrice 'surrealista'. Un'estraneità che rende il gigantesco colonnato 'neoclassico' aggressivo e estraniante e come portatore di un allarme, del preavviso di un'emergenza del linguaggio. Decisa e al contempo divisa in alcune alternative interne, questa opera riafferma con la forza di un teorema la difficile posizione che Vittorio Gregotti ha scelto di assumere nel panorama archi-

1

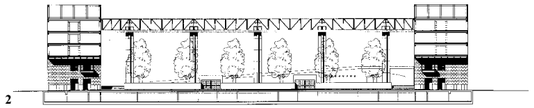
2



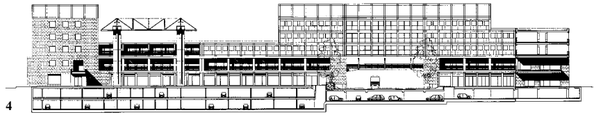
1



3



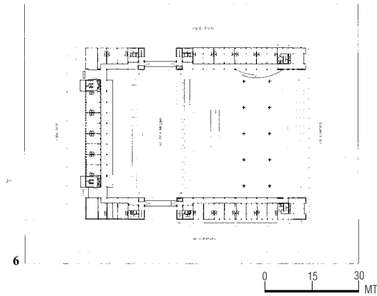
2



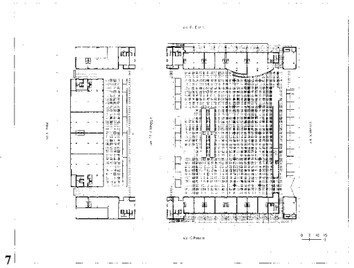
4

1-4 Sezioni trasversali e longitudinali.
5 Scorcio del fronte ovest che si delinea sullo sfondo di una edificazione densa.
6, 7 Piante del piano terra e del primo piano. Una serie di passaggi pedonali consente l'accesso alla piazza da tutte le strade perimetrali mentre al primo livello del complesso si sviluppa una passeggiata commerciale.
8 Il fronte est.
Alle pagine 54-55: tre vedute della piazza definita dall'intervento. La tettoia metallica sostenuta dagli alti pilastri cruciformi assume il significato di un forte segnale urbano.

1-2 *Cross- and longitudinal sections.*
5 *Perspective view of the west front outlined against a background of dense building.*
6, 7 *Ground and first floor plans. Pedestrian passages allow access to the piazza from all the surrounding streets, whilst on level 1 of the complex a shopping walk develops.*
8 *The east front.*
On pages 54-55: three views of the piazza defined by the project. The metal cantilever sustained by tall cruciform pillars stands out as a strong urban signal.



6



7

5

8

tettonico della globalizzazione. Nemico delle rutilanti performance mediatiche e della pirateria neoavanguardistica, che vede una nevrotica cultura del progetto assaltare con dubbi risultati i veloci vascelli dell'arte figurativa, egli ha il coraggio di praticare la religione di un elevato rigore formale e concettuale. Non piacerà a Bruno Zevi ma questa capacità di tenere la rotta e di "credere a ideologie precise" in un periodo di confusione planetaria – una confusione che si alimenta di un babelico consumismo di codici in una "grande bouffe" dove lo spreco insegue l'inconsistenza e la caricatura espropria l'espressione – è oggi non solo quanto di meglio possa offrire il territorio dell'architettura ma anche il frutto del comportamento più attuale e radicale. Non saranno d'accordo in molti ma un edificio non è una scultura né, tantomeno, il lucido supporto di un videoclip. In architettura la funzione non è un optional né un riempitivo a posteriori, ma la ragione stessa della sua esistenza. Non essendo cercata ma arrivando inaspettata ai suoi osservatori e fruitori l'architettura deve iscriversi nella fascia intermedia dell'intensità linguistica. Nella quale, come insegna Giuseppe Terragni, essa deve toccare il massimo. Nella esigente 'macchina' gregottiana una scrittura sapiente, interiormente misurata più che esteriormente minimalista, si articola in una suggestiva contraddizione che oppone l'archetipo della regola modulare, che fa del suo autore un fratello architettonico di Oswald Mathias Ungers, alla potenziale estensività infinita del muro, superficie che non vorrebbe misurazioni che ne intacchino la virtuale, assoluta intangibilità. Il tema di una suddivisione matematica dello spazio, che allude nella sua totalizzazione misuratrice a una ossessione metafisica, si scontra allora con quell'assenza logicamente ideale e quindi tendenzialmente necessaria di notazioni e interventi aggiuntivi o sottrattivi che la parete sembra cercare in una sua riduzione a puro piano, ad astratta distesa cui la materia non sembra aggiungere vera sostanza. La tensione che risulta da questo contrasto offre alla scrittura del maestro novarese il sontuoso velluto di un'ambiguità non esibita né nascosta, sulla quale deporre come preziosi monili soluzioni architettoniche precise e fluenti. Giocando anche sulla tastiera di una tridimensionalità basamentale che si fa accorto teatro topologico questa architettura interiorizza la qualità 'anonima' della città moderna o, se si vuole, la sua tonalità "senza qualità" per trasformarla, attraverso quell'atto alchemico che è il progetto di architettura quando è autenticamente sentito e autorevolmente condotto fino in fondo, in un fattore di autocoscienza e di appartenenza collettiva. Piena di echi della storia, ma come velati da una certa insofferenza per memorie troppo dirette – si avverte la sottostante memoria del Belvedere bramantesco – luogo di torri massicce e di ponti, questa immagine è nuova senza alcuna "retorica del nuovo". Servito da un impianto planimetrico nitido ed energico, avvolto da un'intensa aura modellistica, l'intervento espone diagrammaticamente e senza inutile enfasi descrittiva le sue parti e le sue destinazioni funzionali. Invertendo il consueto rapporto di affaccio sulla strada il grande isolato si introverte rendendosi permeabile soprattutto dalla corte interna, la cui pavimentazione regolare irradia, come in un dipinto quattrocentesco, l'energia prospettica che pervade e sostiene l'invaso e i suoi margini. Forse in questo rovesciare come un guanto la permeabilità del complesso si annida una inconsapevole volontà antiurbana, assieme a un rifiuto 'modernista' della "rue corridor"; forse un fondo di eccedente eleganza ha trattenuto quest'opera da un'acidità formale, concessa oggi solo a chi sa pazientemente cercarla, ma che poteva essere senza dubbio più direttamente elargita.

When a house is built *not the whole problem is solved simply by building it. As Andrea Palladio teaches, the 'sign' of the building has to be superimposed on what it is. So the act of constructing is not sufficient unto itself, but needs to be 'represented'. The image of the temple impressed on a Palladian villa conveys precisely this meaning; which however is not like saying, as might be supposed, that the architectural message has to be redundant in order to be better on target. Rather, it affirms that the contents of what is written with building materials and with light must be extremely 'exact'. Such is the purpose of what little extra can be added to the building. The question is to explain that building doesn't just consist in the fact of its being built, and that its completion exists through the conferment of a special halo on the action of building as such. And that action releases it from the purely technical matter of constructing, which should transcend the fleeting and insidious world of narrative meaning and symbol. In this process the character-type of the built work is not expected to play a particularly relevant or lasting role, but only to bear for a while the burden of sense, later left to the structural values and grammatical elements of the composition.*

The poetic reason for the large roof which Vittorio Gregotti superimposed on his recent work at La Spezia is of the same kind as that just described. Whilst it makes visible a difference of scale that dramatizes a decisive and irreversible change in social life, this anti-monumental 'monument' declares the public rank of a work imbued with the strength of an 'anti-pole' compared to the city as a whole. The urban character of the vast "open-sky room", derived from the modern fabric of the Ligurian city through the merging of two previous blocks – an 'enclosure' severely capable of governing a perimeter, yet highly sensitive to its context – receives from the hint of something 'colossal', pronounced by the giant order of columns and by the broad horizontal slab sustained by them, a definitive confirmation as well as a geographic resonance. Capable of filling itself to the brim with a sense of distance, of establishing an artificial climate that captures the wind, of powerfully modifying the rule of light and shade, the 'hypersign' laid by Gregotti in the inner square of his business and services centre is stated as the first metric element of 'another' city; an identical but also different urban settlement, that coexists with La Spezia today in a subtle exchange of horizons and urban 'orders'. The city as a place of accelerated service relations and mass commercial rituals is not narrated metonymically through its own materials, as seems to happen in just about all structures of this type, which rely heavily on luminous signals or striking architectural "special effects". Instead, it is 'represented' by a semantic device that thrives on a 'surrealist' kind of extraneousness. This makes the giant-size 'neoclassical' colonnade aggressive and alienating, the apparent bearer of an alarm, the forewarning of an emergency of language. Decisive yet divided into inner alternatives, this work reasserts with the force of a theorem the difficult stance which Vittorio Gregotti has chosen to adopt in the architectural panorama of globalization. An enemy of sparkling media performances and neo-avantgarde piracy, where a neurotic project culture assaults with doubtful results the swift vessels of figurative art, he has the courage to practise the religion of a high formal and conceptual rigour. Bruno Zevi won't like it, but this capacity to stay on course and "to believe in precise ideologies" at a time of planetary confusion – fed by a chaotic consumerism of codes in a feast of extravagance in pursuit of the inconsistent, where caricature expropriates expression – is today not only the best that architecture has to offer, but is also the fruit of the most contemporary and radical behaviour. Few will agree, but a building is not a sculpture. Nor, still less, is it the lucid support for a videoclip. In architecture function is not an 'optional', nor is it an afterthought: it is the raison d'être of architecture. Not being sought, but arriving unexpectedly among its observers and users, architecture has to fit into the intermediate fascia of linguistic intensity. And in it, as we know from Giuseppe Terragni, it must touch the maximum.

In Gregotti's exacting 'machine', a shrewd writing, inwardly measured more than outwardly minimalist, establishes a stimulating contradiction. It pits the archetype of modular rule – thus making its author an architectural brother of Oswald Mathias Ungers – against the potentially infinite extensiveness of the wall, a surface that wants no measurings to mar its virtual, absolute intangibility. The theme of a mathematical subdivision of space, which alludes in its measuring totalization, to a metaphysical obsession, clashes then with the logically ideal and hence tendentially necessary absence of notations and additional or subtractive elements which the wall seems to seek by reducing itself to a pure plane, an abstract surface to which material seems to add no real substance. The tension ensuing from this contrast gives the Novara-born master's writing the sumptuous velvet of an ambiguity neither flaunted nor hidden, on which, like precious coins, to lay precise and fluent architectural solutions. By playing also on the keyboard of an underlying three-dimensionality that becomes a clever topological theatre, this architecture interiorizes the 'anonymous' quality of the modern city or, if you like, its tonality "without quality", so as to transform it, through the alchemy of an architectural project genuinely felt and authoritatively conducted all the way through, into an element of self-conscience and collective belonging. Laden with echoes in history, but veiled, as it were, by a certain intolerance of over-direct memories, it suggests, albeit deep down, the permanence of a palatial pattern. In it one senses the underlying memory of Bramante's Belvedere – a place of massive towers and bridges. And this image is new without any "rhetoric of newness".

Served by a clear and energetic plan, though shrouded in the intense aura of model-making, the work exhibits, diagrammatically and without useless descriptive emphasis, its functional parts and purposes. By reversing the customary relation between front and street, the large block turns inwards whilst allowing penetration mainly from the inner courtyard. The regular paving of this courtyard, as in a 15th-century painting, radiates a perspective energy that pervades and sustains the inner space and its edges. Perhaps this act of turning inside-out like a glove the permeability of the complex harbours an anti-urban approach, together with a 'modernist' refusal of the "rue corridor". An undertone perhaps, of surplus elegance has saved this work from formal acidity – a quality granted today only to those with the patience to look for it, though it could without doubt have been more directly lavished.

Testo di Juli Capella

Text by Juli Capella

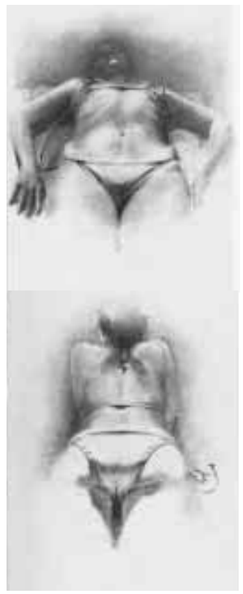
Oscar Tusquets Blanca

"L'unico modo di essere di moda per un giorno è quello di star fermi"

"The only way of being in fashion for a day is to stay still"

Ama l'architettura sopra ogni cosa, ma la condivide con altri piaceri come il disegno e la pittura. Recentemente si è imposto un dovere: scrivere ciò che pensa. Anarchico borghese, gaudente, intelligente, egocentrico e loquace, crede che sia giunto il momento di poter scrivere ciò che pensa, con la libertà che lo contraddistingue. Il più internazionale dei designer spagnoli – anche se fa dell'ironia su questa definizione in quanto poco impegnativa – si disvela con le sue opinioni politicamente scorrette.

He loves architecture above all else, but shares it with other pleasures such as drawing and painting. Recently he set himself a duty: to write down what he feels. Bourgeois anarchist, pleasure-loving, intelligent, egocentric and loquacious, he believes the time has come to write what he thinks, with his characteristic freedom of speech. The most international of Spanish designers – though he is ironic about this definition as being not very serious – he reveals himself here through his politically incorrect opinions.



Ritratto di donna di Tusquets tratto dalla raccolta"Cuaderno de Dibujo", allegato a *Ardi* n. 4 1988.

Portrait of a woman by Tusquets, from the "Cuaderno de Dibujo" collection, attached to Ardi *no. 4 1988.*

Ci riceve nella sua casa-studio del quartiere 'bene' di Barcellona. È una giornata soffocante del mese di agosto. Finisce di pulire i suoi pennelli e chiacchieriamo all'ombra di un gelso, mentre scende la sera con toni arancioni e con gli effluvi del suo orto-giardino. Da piccolo voleva essere Michelangelo ed è stato a scuola a imparare il carboncino. Da giovane ha studiato architettura e si è ribellato contro il funzionalismo imperante. È stato un pioniere del disegno industriale e ha realizzato le prime opere postmoderne in Spagna. A 57 anni, in piena maturità creativa, affronta importanti progetti di architettura e ha deciso di sciogliere la lingua. Nel 1994 ha pubblicato il saggio *Más que discutible* (Più che discutibile) e recentemente con grande successo *Todo es comparable* (Tutto è confrontabile), dove senza mezzi termini e con ironia affronta problemi della vita quotidiana collegati al mondo dell'arte.

Da dove viene l'esigenza di scrivere libri?
Il bisogno primario per me è disegnare. Per me scrivere è come fare i compiti e disegnare è la ricreazione. Ma da diversi anni mi ronzavano nella mente alcune idee che non potevo esprimere con l'architettura né con il disegno.

In generale, idee critiche e attacchi.
No, cosa dice mai, volevo che fossero libri di seduzione e non di denuncia. Dal brutto si può imparare ben poco. Tuttavia mi ribello contro un'opinione generalizzata e ortodossa che nessuno metta in discussione.

E lei osa con tutto.
In realtà le persone mi paiono colte e profonde solo quando parlano del tema con cui si guadagnano la vita. Per questo, alla fine, le mie riflessioni finiscono sempre col collegarsi all'atto creativo.

E qual è la sua professione?
Faccio l'architetto, il designer, il pittore della domenica e lo scrittore occasionale. Mi considero un artista, non secondo la visione postromantica in base alla quale l'artista è qualcuno di inutile nella sua torre d'avorio. Io sono artista nella accezione primigenia, cioè quando l'artista era qualcuno che risolveva i problemi. Vedo tutto nell'ottica della mia formazione universitaria di architetto.

Non suona un po' pretenzioso il definirsi un artista?
Mi ha sempre interessato l'uso che la gente comune fa della parola 'artista'. Quando nel parlare di un'opera ci si complimenta con uno stuccatore per l'abilità che ha dimostrato risolvendo un incarico difficile, un uomo della strada ammirandolo afferma: "Oh, il tale è un artista!". Per lui la cosa è chiarissima: ha risolto un problema con semplicità, sapienza e grazia, come una movenza del torero Curro Romero. Questo per lui è arte e molto probabilmente per me è l'Arte.

In quale disciplina si trova più a suo agio?
Vi sono artisti che si adeguano meglio a seconda delle grandezze. Dicono che Scarpa si trovava meglio con le piccole dimensioni. Vi sono altri come Alvar Aalto o Gaudí che si trovavano bene con tutte. Per me è la stessa cosa purché si tratti di lavorare per un cliente esigente, intelligente e rispettoso.

Ma in cosa è più bravo?
Nel risolvere problemi difficili; questa è la mia specialità.

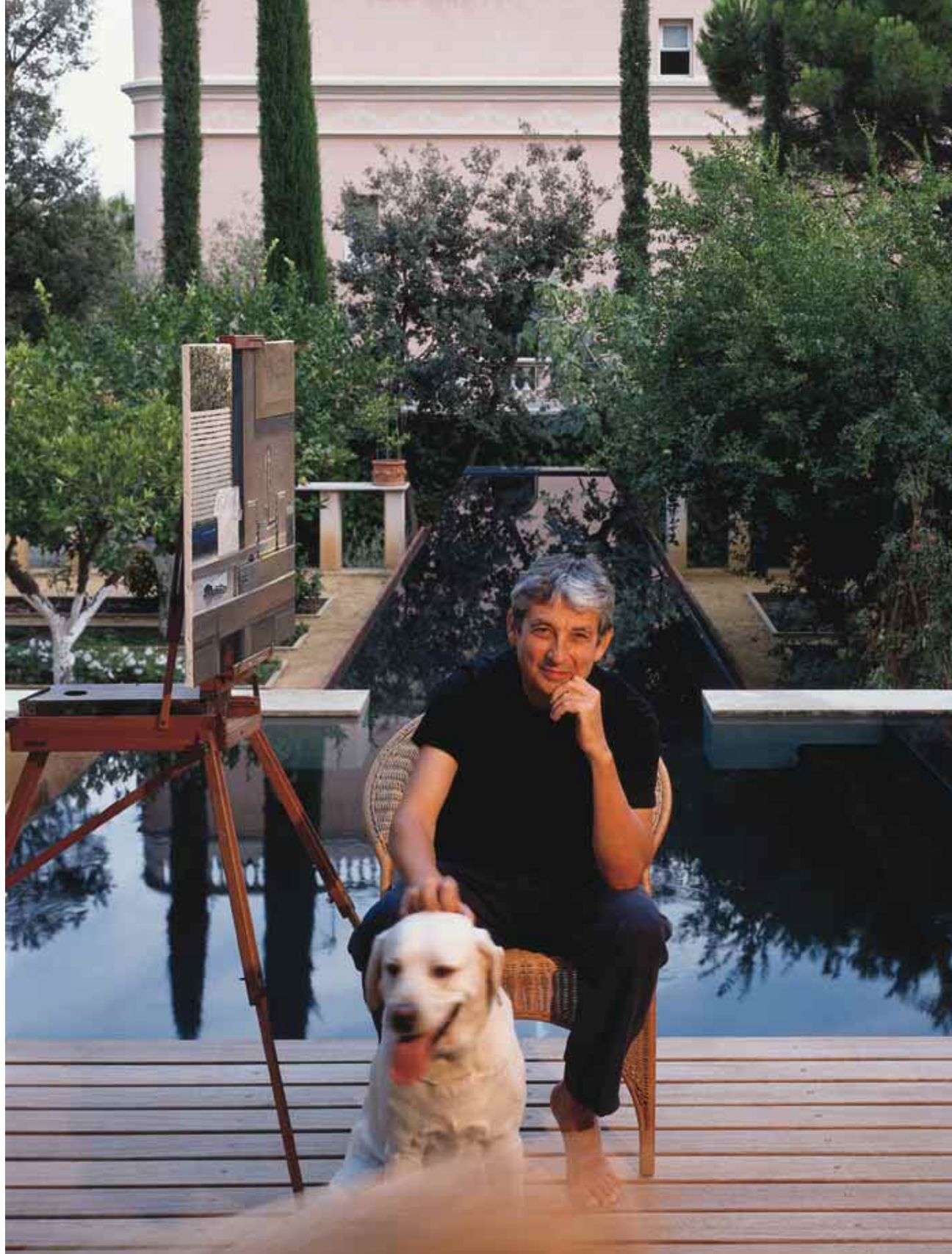
Che differenze esistono tra i vari progetti?
Nel disegno industriale, ci si trova in un mondo di comunicazione di massa, come in architettura, ma in modo diverso. Il Guggenheim di Gehry è un prodotto di comunicazione di massa, ma non si sarebbe mai potuto fare qualcosa di simile nel caso dell'incarico di una automobile. Mi ha molto impressionato una cosa che mi ha raccontato Ettore Sottsass: quando venne a sapere che l'accendino a forma fallica di Alessi era il bestseller dell'intera produzione, disse ad Alberto Alessi che non poteva essergli utile. Siamo in un momento in cui il design è abbastanza noioso. Quando i produttori più audaci che avevano sfidato le grandi aziende con l'immaginazione si prostrano al marketing... è un cattivo segno.

Dopo tanta 'pazzia' ci voleva un po' di relax...
Tutto il mondo è contentissimo degli anni Novanta, io no. Dicono che sono finiti lo sforzo e l'ebrezza. Non ho mai fatto del Memphis, ma mi sono divertito con Memphis, mi dava delle aperture di orizzonte, maggiori possibilità di movimento. Per contro, gli anni Novanta ci stanno riducendo, io sento nostalgia degli insensati Ottanta. Non so se "small is beautiful", ma senz'altro "small is easier".

E quali sono le previsioni per il futuro secolo; si stanno facendo progressi e verso cosa?
Non credo che il mondo progredisca. Nelle cose fondamentali, l'umanità non va avanti. Per esempio io da giovane, come molti miei amici e amiche, ritenevo che la gelosia fosse qualcosa di superabile. Oggi vedo che questa pretesa era di una presunzione immensa. Non vi sono cambiamenti fondamentali, credo che l'umanità evolva in modo ciclico, al massimo a spirale, ma è impossibile predire ciò che accadrà. Lo stesso Sottsass mi disse: "Stai a sentire: se non capisco ciò che sta succedendo, come posso vaticinare ciò che succederà?".

Nemmeno nell'ambito della sua personale traiettoria?
Sono molto permeabile e osmotico, tutto ciò che succede mi influenza, ma non posso cambiare costantemente il modo di pensare. L'architettura polivalente, il design usa e getta, gli spazi multiuso... non mi piacciono: voglio fare spazi trascendentali e eterni, chi vuole qualcosa di temporaneo e mutevole non mi venga a cercare.

Ha sempre preferito il pubblico ai critici. Ma il pubblico sa quello che vuole?
Assolutamente: ogni trimestre rivedo le mie royalties, non per vedere quanto ho guadagnato, cosa che mi importa



relativamente poco, ma per vedere in quali prodotti ho sbagliato. La gente è molto ricettiva e aperta, la sua risposta mi interessa profondissimamente. Ma ciò che mi appassiona e mi interessa è il dialogo con i gusti della gente: mi annoia e mi ripugna l'ubbidienza a presunti portavoci di tali preferenze. Questi ultimi di solito trasmettono il proprio cattivo gusto come media del cattivo gusto collettivo. Una cosa è ascoltare il pubblico e un'altra è ubbidire ciecamente a coloro che credono di rappresentare questo pubblico.

Ma la massa in genere opta per prodotti convenzionali.
La gente non può giudicare quello che non conosce e dato che il nostro impegno è quello di offrirle cose nuove, come potremmo prima di averle create chiedere cosa ne pensa? Se, prima delle sedie di Stam o di Breuer, avessimo chiesto alla gente se le sarebbe piaciuto avere una sedia con due sole gambe, naturalmente avrebbe risposto di no.

Curare la città

La città moderna è malata.
È stata la fonte della cultura e del progresso tecnico dell'umanità.

E perché tanti se ne vanno a stare fuori?
La città non è più luogo di scambio di merci, ma di informazioni. E per questo, per la prima volta nella storia, non c'è più bisogno della prossimità fisica.

Come si cura la città?
In primo luogo bisogna essere consapevole che il tuo intervento sarà soltanto uno dei tanti. È sbagliato pensare che la tua cura per la città sarà quella definitiva. È un vizio molto diffuso nell'architettura contemporanea: con la presunzione del progresso si pensa di essere arrivati allo stadio finale.

Dove risiede l'essenza dell'architettura?
Ritengo che l'architettura sia ciò che non si muove, ciò che è soggetto a un uso determinato, il durevole, l'immobile. I cosiddetti edifici intelligenti corrispondono ad architetti stupidi, che credono che mettere più cavi e collegamenti sia la soluzione di tutto e non pensano che presto questi conduttori non saranno più necessari. In un buon edificio del secolo XVIII si può perfettamente collocare un laboratorio di ricerca sofisticata. L'architettura è un'arte molto legata alla terra e al clima, proprio le cose che la tecnica, per il momento, non può cambiare. Nonostante tutta la tecnologia che abbiamo e malgrado andiamo dicendo che il messaggio è universale, qui sarà sempre inverno quando a Buenos Aires è estate, non ci sono soluzioni. E l'architettura è molto legata a questo, al clima, alla luce, all'ambiente circostante.

Qual è il suo 'ismo' in architettura?
La mia scelta di fronte al progetto architettonico è massimalista: più sono le cose che posso introdurre più mi interessa, più mi dà piacere come la scultura, la pittura, il collage, i colori, le ombre. Pensare che l'architettura è solo geometria mi sembra una terribile limitazione.

La sua opera sembra andare controcorrente, essere "fuori fase".
Ritengo che l'unico modo di essere di moda per un giorno è quello di non muoversi. Se si rincorre la moda, non la si raggiungerà mai. Meglio rimanere fermo e stare a vedere ciò che passa davanti a te.

Lei insiste sul fatto che può esserci un grande progetto soltanto con un grande cliente.
Ne sono convinto, anche dopo aver buttato via sette anni della mia vita con un promotore nel vano tentativo di fare progetti di qualità. Si può dimostrare che dietro a tutte le grandi opere di architettura, dal palazzo che Stocklet ha commissionato a Hoffmann al Pantheon ricostruito da Adriano, c'è sempre stato un grande cliente.

Come funziona questa relazione?
Il cliente dev'essere una persona molto esigente, molto insistente e che faccia pressione, ma anche nel contempo molto rispettoso. Questo vale anche per il design. I miei migliori clienti non mi hanno mai detto: "Fai quello che ti pare", ma sono stati molto precisi e pignoli.

Cosa succede con gli incarichi pubblici dove non esiste un cliente?
Col tempo mi sono reso conto che l'incarico pubblico è l'unico che ti permette di sperimentare spazi di più di 3 metri di altezza. C'è anche una cosa molto attraente, molte volte l'incarico rappresenta un uso collettivo e consente un contatto con il grande pubblico, cosa impossibile in uno chalet. Inoltre negli incarichi pubblici, in genere non si instaurano discussioni di stile o di gusto.

Passioni e fobie

Nel suo ultimo libro afferma che tutto è confrontabile?
Nel nostro mondo e nella nostra persona, disgraziatamente o fortunatamente, tutto ha qualcosa a che fare con "l'altro". Non è vero che l'opera di un artista non ha nulla a che vedere con la sua qualità umana, non è vero che gli affari non hanno nulla a che vedere con l'amicizia, non è

> Nell'arte non figurativa non riesco a ritrovare, per quanto mi sforzi, l'amore, il sesso, il peccato, la divinità, lo scorrere del tempo, la morte, gli stati d'animo... insomma tutto ciò che mi appassiona e mi aiuta a continuare a vivere.
> *In non-figurative art I fail, however hard I strive, to find love, sex, sin, divinity, the passing of time, death, states of mind… I mean everything that excites me and helps me to carry on living.*

vero che l''eccezionale' con il quale qualifichiamo quella bella studentessa di architettura sia indipendente dal suo aspetto. Ciò che accade è che le relazioni che si stabiliscono con gli avvenimenti fisici e umani sono molteplici, estremamente complesse. Il misterioso meccanismo della creazione scaturisce proprio dal collegamento tra fenomeni apparentemente non collegati.

Lei paragona gli architetti ai toreri. Hanno qualcosa in comune?
Architetti e toreri ci giochiamo la vita in una piazza. In entrambe le professioni abbiamo affezionati e critici, che dalla barriera senza correre alcun rischio né fisico né legale ci danno consigli paterni e ci condizionano. Qualche volta, qualche aficionado impazzisce, si trasforma in torero dilettante, si lancia al di là della barriera e allora si rende conto della difficoltà del toreare.

Sembra aver qualcosa contro il marketing.
Sì, è una limitazione brutale per l'invenzione. Io mi intendo benissimo con i miei clienti, con i tecnici della fabbrica, ma mi rifiuto di parlare con i venditori.

Perché detesta i grandi musei?
Dovrebbero essere case di piacere e non immensi contenitori, che chiamerei Musei di Esaltazione Nazionale, dove conta solo il numero di visitatori. Sono contro le code e per il godimento per tutti senza fretta e senza spintoni.

Ce l'ha anche con l'arte astratta.
L'astrazione è sempre esistita e il suo ruolo è chiaro, quello strettamente decorativo. Nell'arte non figurativa non riesco a ritrovare, per quanto mi sforzi, l'amore, il sesso, il peccato, la divinità, lo scorrere del tempo, la morte, gli stati d'animo... insomma tutto ciò che mi appassiona e mi aiuta a continuare a vivere.

Non le piacciono le avanguardie.
Questo termine riunisce due concetti: da una parte la novità in un atto creativo, dall'altra un periodo storico dell'inizio di questo secolo. In questo caso si trattava di rompere con la storia precedente e si cercava una invenzione volontaria e programmatica. Ciò è stato interessante e divertente per venti anni, ma dopo si è trasformato in qualcosa di soporifero. L'imposizione costante di novità per un artista è francamente negativa. La necessità di innovare insegnata fin dalla scuola come disciplina è una strada sbagliata.

Per essere geniale occorre essere una cattiva persona?
Questo è un tema molto serio che mi ossessiona e dove non si dice mai la verità. L'archetipo del genio che aiuta l'umanità, che supera i propri egoismi personali è qualcosa che rappresenta una mancanza di cultura che fa paura. Basti pensare a Picasso: la vita dei maggiori geni della storia non può far risaltare dati più scoraggianti. Se uno crede ciecamente nella trascendenza storica della propria opera, tutto ciò che contribuisce a renderla possibile – prestigio, relazioni con i potenti, incarichi, fama, soldi – sarà ben accetto. Invece tenderà a respingere tutto ciò che la rende difficile – fedeltà, coerenza, relazioni scomode, impegno.

Si sente sedotto dallo star system del mondo del design e dell'architettura?
Questa è una domanda da porre a Starck. Per andare alle stelle nella vita occorrono due cose: molta dedizione e doti naturali. Questo è un tema che mi annoia molto. Quando una persona si diverte solo se si parla di lei, mi risulta poco interessante. D'altro canto sempre vincente nella vita risulta... così poco elegante; chi perde sembra sempre essere il più sofisticato.

Nella vita c'è qualcosa di più importante che la sua opera?
Molte cose, la salute dei miei cani, per non andare più lontano.

Quali sono le cose che le sarebbe piaciuto fare e che ha ancora in sospeso?
Ballare bene il tango e vincere un torneo a Wimbledon.

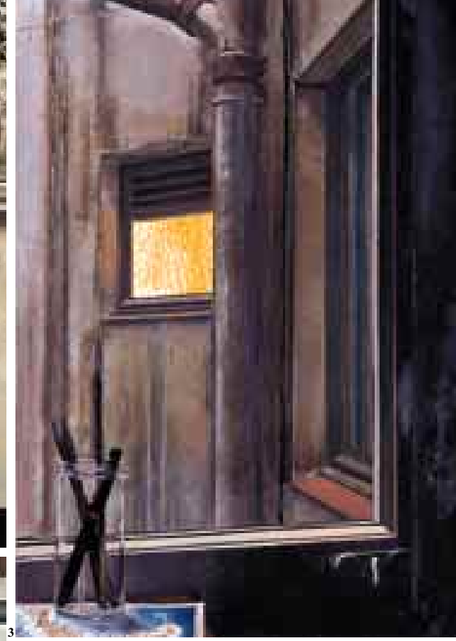
E nell'ambito della sua professione...
Ho ben chiaro in mente che se non ho fatto cose migliori è perché non ho saputo approfittare meglio degli incarichi che ho avuto. In architettura mi piacerebbe molto vincere il concorso per la nuova basilica di Fatima. Nel design mi accontento di ciò che ho adesso fra le mani: fare un flacone di acqua di colonia vuol dire entrare in un mondo di sogno e di magia, con una tradizione millenaria.

Sono aspirazioni poco ambiziose.
A 57 anni riesco finalmente a fare soltanto ciò che mi piace, con grande indignazione di mia moglie che dice che vivo in un mondo irreale perché altri fanno per me tutto ciò che a me non piace fare.

Tusquets ama immaginarsi come pensionato a Venezia, a dipingere acquerelli, mentre Victoria, sua moglie, prepara sofisticate cene per gli amici che vengono a trovarli. La morte lo ossessiona e sta preparandosi a riceverla. Ha completato la creazione della Fondazione Oscar Tusquets Blanca, per mettere ordine alla sua abbondante produzione e afferma che lavora soprattutto per gli occhi di Dio. Ma anche noi mortali lo vediamo.

1

2


3

4

5

Interni senza persone
Alcune immagini della pittura figurativa di Oscar Tusquets Blanca
1 *Oequidea y Paul*, olio su tela, cm 55x46.
2 *Likytos, Florero y Sargent*, olio su tela, 1981.
3 *Patio Interior*, olio su tela, cm 50x30.
4 *Regadera en Fregadero,* olio su tavola, cm 30x50.
5 *Fregona*, olio su tela, cm 46x46.
6 *Luces y Trasparencias en la Cocina*, olio su tela, cm 65x54.

Interiors without persons
Figurative paintings by Oscar Tusquets Blanca
1 Oequidea y Paul, *oil on canvas, 55x46 cm.*
2 Likytos, Florero y Sargent, *oil on canvas, 1981.*
3 Patio Interior, *oil on canvas, 50x30 cm.*
4 Regadera en Fregadero, *oil on board, 30x50 cm.*
5 Fregona, *oil on canvas, 46x46 cm.*
6 Luces y Trasparencias en la Cocina, *oil on canvas, 65x54 cm.*

6

We are received in his studio-home *in the 'smart' area of Barcelona, on a stifling August day. He finishes cleaning his brushes and we chat in the shade of a jasmine tree, as the evening draws in with orange tones and in the glow of his garden. As a boy he wanted to be Michelangelo and went to school to learn charcoal-drawing. As a young man he studied architecture and rebelled against the rule of functionalism. He was a pioneer of industrial design and did his first postmodern works in Spain. Now aged 57 and at the height of his creative maturity, he is engaged in major architecture projects and has decided to loosen his tongue. In 1994 he published the essay* Más que discutibile *(More than debatable) and recently, with great success,* Todos es comparable *(All is comparable), in which, without mincing his words and in an ironic vein, he looks at aspects of daily life connected with the art world.*

Where did your need to write books come from?
My primary need is to draw. For me writing is like doing homework and drawing is recreation.
But for a number of years certain ideas had been running through my head, and I felt unable to express them either in architecture or in drawing.

Generally speaking, critical ideas and attacks.
Oh no! I wanted them to be books of seduction, not denunciation. You can't learn much from nastiness. Nevertheless I do tend to rebel against widespread and orthodox opinions that nobody questions.

And you dare to do anything.
Well actually, people seem to be cultured and deep only when they're talking about their means of livelihood. So that's why my reflections eventually always connect with the creative act.

And what is your profession?
I'm an architect, designer, Sunday painter and occasional writer. I consider myself an artist, not according to the post-romantic vision of the artist as a useless figure locked in his ivory tower. I am an artist in the original sense of the term, as someone who solved problems. And of course I see everything through the eyes of my university training as an architect.

Isn't it a bit pretentious to describe oneself as an artist?
Well you see, I've always been intrigued by the way ordinary people use the word artist. When people admire a work and congratulate a plasterer on the skill he has shown in solving a tricky task, the man in the street says: "Oh, he's an artist!". To him it's as plain as a pikestaff: the plasterer has done a good job with simplicity, skill and grace, like a pass by the matador Curro Romero. This for him is art, and very probably for me it is Art.

In what discipline do you feel most at home?
There are artists who get on better on certain scales. They say that Scarpa felt more at home working on smaller scales. There are others, like Alvar Aalto or Gaudí, who feel fine on any scale. For me it makes no difference – as long as I'm working for an exacting, intelligent and respectful client.

But what are you best at?
At dealing with difficult problems; that is my speciality.

What differences are there between your projects?
In industrial design, one is working in a mass media world, as in architecture, though in a different way. Gehry's Guggenheim, is a mass media product, but it would never have been possible to do anything like it in the case of a commission to design a car. I was very impressed by something Ettore Sottsass told me: when he heard that the Alessi phallic gas-lighter was the whole collection's bestseller, he told Alberto Alessi that he couldn't help him. We are going through a period of rather boring design. When the most daring manufacturers, who once stood up to the big companies with imagination, are prepared to throw themselves at the feet of marketing… then things are in a bad way.

After so much 'madness' a little relaxation was needed…
Everybody is delighted with the '90s, except me. They say the effort and the inebriation are over. I never did any Memphis, but I enjoyed myself with Memphis; it opened up my horizons and gave me more room to move. Whereas the '90s are making us smaller and I feel a nostalgia for the crazy '80s. I don't know if "small is beautiful" but certainly "small is easier".

And what are the forecasts for the future century; is progress being made and if so towards what?
In the fundamental things, mankind is not going forward. For example, I, as a young man, like many of my male and female friends, believed that jealousy was something that could be overcome. Today I see this claim was an immense conceit. There have been no major changes, I believe human beings evolve cyclically, or at the most spirally, but it is impossible to predict what will happen. Sottsass once said: "Look, if I can't even understand what's going on now, how can I prophecy what will happen later?".

> I cosiddetti edifici intelligenti corrispondono ad architetti stupidi, che credono che mettere più cavi e collegamenti sia la soluzione di tutto e non pensano che presto questi conduttori non saranno più necessari. In un buon edificio del secolo XVIII si può perfettamente collocare un laboratorio di ricerca sofisticata
> *So-called intelligent buildings correspond to unintelligent architects, who believe that putting in more cables and links is the solution to everything without realising that these conductors will not be necessary any more. A sophisticated research laboratory can be installed perfectly well in a good 18th-century building.*

Not even along your own personal path?
I am very permeable and osmotic, I'm influenced by everything that happens, but I can't keep on changing my way of thinking. I don't care for multi-purpose, architecture, disposable design, or spaces for multi-uses... I want to design transcendental and eternal spaces; anyone wanting something temporary and changeable had better steer clear of me.

You have always preferred the public to the critics. But does the public know what it wants?
Absolutely: every quarter I look through my royalties, not to see how much I've earned, which is only relatively important to me, but to see which products I got wrong. People are receptive and open; their answers interest me enormously. However what I find really interesting is the idea of a dialogue with people's tastes. I am bored and sickened by obedience to those who are supposed to be the spokespeople for these preferences, who usually just transmit their own lousy taste as the medium for a collective bad taste. It's one thing to listen to the public and another to blindly obey people who think they represent that public.

But the masses in general opt for conventional products.
In my view people can't judge what they don't know and since our pledge is to offer them new things, how could we ask them what they think of them before we've actually created them? If before Stam or Breuer's chairs we had asked people if they would like a chair with only two legs, naturally they would have said no.

Treatment for cities

Modern cities are ill.
It has been the source of humanity's culture and technical progress.

Then why are so many people leaving them?
The city is not a place of trade any more, but of information. And for that reason, for the first time in history, there is no further need for physical proximity.

How can cities be cured?
First of all you have to be aware that your contribution will only be one of many, that your remedy for the city won't be the final one. This is a very common vice in contemporary architecture: with the presumption of progress people think they have reached the final stage.

Where does the essence of architecture lie?
I maintain that architecture is what does not move; it is subject to a given, durable, immobile use. So-called intelligent buildings correspond to unintelligent architects, who believe that putting in more cables and links is the solution to everything without realising that these conductors will not be necessary any more. A sophisticated research laboratory can be installed perfectly well in a good 18th-century building. Architecture is an art closely tied up with the earth and climate, which are precisely the things that technology, for the moment, cannot change. Despite all the technology that we have and although we go about saying the message is universal, it will always be winter here when it's summer in Buenos Aires, and there are no solutions to that. And architecture is very much linked to this, to climate, light and surroundings.

What is your 'ism' in architecture?
My choice in the face of architectural design is that of a maximalist: the more things I can produce, the more it interests me and the more pleasure it gives me, as in sculpture, painting, colours, collage, shade. To think that architecture is just geometry seems to me a terrible limitation.

Your work seems to go against the stream, to be "out of phase".
I maintain that the only way of being in fashion today is not to move. If you chase after fashion, you will never catch up with it. Better stay still and watch what goes past.

You insist that a great project can only exist with a great client.
Yes, I am convinced of that, even after having thrown away seven years of my life with a promoter in the vain attempt to do quality projects. It can be demonstrated that behind all the great works of architecture, from the palace commissioned to Hoffmann by Stocklet, to the Pantheon reconstructed by Hadrian, there has always been a great client or patron.

How does this relationship work?
The client must be a very challenging, insistent person who puts on the pressure, but at the same time he must be very respectful. And that goes for design too.

Riparare la città
1, 3 Facciata e vista aerea di Den Bosch Arena, piazza pubblica con aree commerciali e residenziali nel centro storico di Den Bosch, Paesi Bassi, realizzata tra il 1993 e il 1998.
2 Palau de la Musica Catalana a Barcelona, restaurato e ampliato da Oscar Tusquets dal 1983 al 1989.

Repairing the city
1, 3 *Facade and aerial view of Den Bosch Arena, a public plaza with shopping and housing areas in the historic center of Den Bosch, The Netherlands, built between 1993 and 1998.*
2 *Palau de la Musica Catalana in Barcelona, restored and enlarged by Tusquets between 1983 and 1989.*

My best clients never told me: "Do what you like", but have been very precise and fussy.

What happens with public commissions where no client exists?
As time went by I realised that the public contract is the only one that allows you to experiment with spaces more than 3 metres high. There is another very attractive thing about them, and that is that very often the commission represents a collective use and allows contact with the general public, which is impossible if you're designing a chalet. Furthermore in public commissions, there are not generally any arguments about style or taste.

Passions and phobias

In your latest book are you saying that everything is comparable?
In our world and in each of us as people, unluckily or luckily, everything has something to do with somebody else. It is not true that the work of an artist has nothing to do with his or her human quality, it's not true that business has nothing to do with friendship, and it's not true that the term 'exceptional' which we use to describe a good-looking architecture girl student is independent from her appearance. What happens is that the relations established with physical and human events are manifold and extremely complex. The mysterious workings of creation spring precisely from the connection between apparently disconnected factors.

You compare architects with bullfighters. Do they have something in common?
Architects and bullfighters play out their lives in a public arena. In both professions, we have fans and critics who from behind the barrier, without running the slightest physical or legal risk, give us paternal advice and condition our actions. Every now and again some fan goes nuts and starts behaving like an amateur torero, leaping into the ring; that's when he realises how difficult bullfighting is.

You do seem to have it in for marketing?
Well yes, I see it is as a brutal brake on invention. I get on very well with my clients, and with their factory experts. But I refuse to speak to salesmen.

Why do you loathe the big museums?
They ought to be houses of pleasure and not immense containers, which I would call Museums of National Exaltation, where the number of visitors is what really matters. I am against queues and in favour of enjoyment by all, without haste or having to be pushed and shoved.

You're also not too well disposed towards abstract art.
Abstraction has always existed and its role is clearly a strictly decorative one. In non-figurative art I fail, however hard I strive, to find love, sex, sin, divinity, the passing of time, death, states of mind… I mean everything that excites me and helps me to carry on living.

You don't care much for avant-gardes.
This term combines two concepts: on the one hand novelty in a creative act, on the other a historical period at the beginning of this century. In this case it broke with the previous history and looked for a voluntary and programmatic invention. That was interesting and amusing for twenty years, but afterwards it turned into something soporific. The constant imposition of novelty for an artist is frankly a bad thing. The necessity to innovate taught from school onwards as a discipline is a wrong road.

To be gifted, is it necessary to be nasty?
This is a very serious topic that obsesses me and in which the truth is never told. The archetype of the genius helping humankind, who overcomes his or her own egotism, is something representing a fearsome lack of culture. You only have to think of Picasso: the lives of the greatest geniuses in history couldn't really be more discouraging. If somebody believes blindly in the historical transcendence of his or her own work, everything that contributes to make it possible – prestige, relations with the powerful, commissions, fame, money – will be welcomed; whereas everything that makes it difficult – loyalty, consistency, inconvenient relations, commitment – will tend to be rejected.

Do you feel seduced by the star system in design and architecture?
That's a question you should ask Starck. To reach the stars in life takes two things: a great deal of self-surrender, and natural gifts. This is a subject that bores me to sobs. When somebody can only enjoy himself if people are talking about him, I find him dull. On the other hand he always seems to be the winner in life... it's all so inelegant, with the loser always seeming to be the most sophisticated.

Is there anything more important than your work in life?
Yes, lots of things; my dogs' health, to start with.

What are the things you would like to have done and still haven't got round to doing?

"Siamo in un momento in cui il design è abbastanza noioso. Quando i produttori più audaci che avevano sfidato le grandi aziende con l'immaginazione si stanno prostrando al marketing... è un cattivo segno.
We are going through a period of rather boring design. When the most daring manufacturers, who once stood up to the big companies with imagination, are prepared to throw themselves at the feet of marketing… then things are in a bad way."

To dance the tango well and to win a Wimbledon tournament.

And in your profession…
It's clear in my mind that if I haven't done better things it's because I have failed to take better advantage of the commissions I have received. In architecture I would very much like to win the competition for the basilica at Fatima. In design I can make do with what I've got: making an eau de cologne bottle means to enter a world of dreams and magic, with a tradition going back thousands of years old.

These are fairly unambitious aspirations.
At the age of 57 I can at last do what I please, to the great indignation of my wife who says I live in an unreal world because others do for me what I don't like doing myself.

Tusquets likes to picture himself retired in Venice, painting watercolours, while his wife Victoria cooks sophisticated dinners for friends who come to visit them. He is obsessed with death and is getting ready to receive it. He has finished creating the Oscar Tusquets Blanca Foundation, to put his copious output in order, and claims to work mainly for the eyes of God. We mortals, however, can see him too.

Tusquest in breve

Uno slogan
"Nulla in più". Nessun intervistato te l'ha detto prima? È una massima greca classica.

Un libro
Tender is the Night di Scott Fitzgerald. Il più bel libro della mia vita perché c'è 'tutto'. Proprio quello che trovo manchi nell'arte astratta.

Una città
La New York del XX secolo, la Parigi del XIX e la Roma di tutti i secoli.

Un film
Pazienza se non è molto originale *Citizen Cane* di Orson Welles oppure *Il sorpasso* di Dino Risi.

Un musicista
Louis Armstrong. Perché faceva Arte, con la A maiuscola, senza saperlo.

Un pittore
Velázquez, il più moderno di tutti.

Un designer
Charles Eames, perché era inventivo e a volte geniale. Per essere un designer non è necessario essere inventivo, ma quando accade è fantastico.

Un architetto
Michelangelo Buonarroti e dopo Antoni Gaudí. Uno più recente Aalto e se mi obbligate a scegliere uno vivo, Ignazio Gardella.

Un progetto del XX secolo
La sedia Ant di Jacobsen. Perché oggigiorno non si può disegnare una sedia senza avere in mente quella di Jacobsen.

Un oggetto del XX secolo
Un paio di occhiali-schermo tipo computer per poter leggere comodamente sulla spiaggia o a letto senza dar fastidio al vicino.

Una preoccupazione
La morte. Il progetto più importante che ho fra le mani in questo momento è arrivare alla morte con dignità.

Una soddisfazione
Stare in compagnia degli amici assaporando della sangria all'ombra di un pergolato.

Un messaggio per i giovani
Usare la memoria anche per violarla.

Tusquest in brief

A slogan
"Nothing extra". Didn't any interviewee tell you that before?

A book
Tender is the Night *by Scott Fitzgerald. The best book of my life because it's got 'everything'. Exactly what I find missing in abstract art.*

A city
New York in the 20th century, Paris in the 19th century and Rome in all centuries.

A film
Never mind if it's not a very original choice: Citizen Cane *by Orson Welles, or Dino Risi's* Il sorpasso.

A musician
Louis Armstrong. Because he made Art, with the capital A, without being aware.

A painter
Velasquez, the most modern of all.

A designer
Charles Eames, because he was inventive and sometimes a genius.
To be a designer, it's not necessary to be inventive, but when it happens it's fantastic.

An architect
Michelangelo Buonarroti and then Antoni Gaudi. A more recent one is Aalto and, if I must choose a living one, Ignazio Gardella.

A 20th-century design
The Ant chair by Jacobsen. Because nowadays nobody can design a chair without having Jacobsen's in mind.

A 20th-century object
A computer-type pair of screen-spectacles for reading comfortably on the beach or in bed without disturbing one's neighbour.

A preoccupation
Death. The most important project on my hands at the moment is to arrive at death with dignity.

A satisfaction
Sipping a sangria with my friends in the shade of a pergola.

A message for the young
Use memory even to violate it.

1

2

Il disegno industriale

1 Telefono «Diana», disegnato con Ramón Benedito nel 1998.
2, 4 Termometri per forno e per frigo «Hot Sweet Hot» e «Chily Penguin», rispettivamente a forma di diavolo e pinguino, disegnati per Alessi nel 1998 (foto Rafael Vargas).
3, 6, 7 Accessori portaspazzolino e portasapone in acciaio della serie «Octopus», disegnati per Dornbracht nel 1998.
5 Candelabri «Salvador», una produzione Driade del 1998 (foto Leo Torri).
8 Prototipo del portarotolo della serie «Octopus» di Dornbracht realizzato da Tusquets in bronzo (foto Rafael Vargas).

Industrial design

1 *The «Diana» telephone, designed with Ramón Benedito in 1998.*
2,4 *Thermometers for hover and refrigerator «Hot Sweet Hot» and «Chily Penguin», shaped like a devil and a penguin respectively, designed for Alessi in 1998 (photo Rafael Vargas).*
3,6,7 *Toothbrush-holder and soap-rack accessories in steel, from the «Octopus» range, designed for Dornbracht in 1998.*
5 *«Salvador» candlesticks, a Driade product of 1998.*
8 *Prototype of toilet roll holder for the «Octopus» series by Dornbracht made by Tusquets in bronze (photo Rafael Vargas).*

3

4

5

6

7

8

Kid Size

Testo di Juli Capella

Bambini: dalla culla alla TV

Text by Juli Capella

Children: from cradle to TV

1

La mostra "Kid Size, the Material World of Childhood" ("Dimensione Bambino, il mondo fisico dell'infanzia") organizzata dal Vitra Design Museum illustra l'evoluzione dell'ambiente fisico dei bambini. Tuttavia la disciplina del design si rivela incapace di spiegare questo mondo così complesso e deve ricorrere alla storia, alla psicologia e all'antropologia per chiarire l'universo affascinante dei bambini. La ristrutturazione della città passa obbligatoriamente attraverso il dare accoglienza alle nuove generazioni. Nel servizio qui di seguito presentiamo un recente progetto di culla dello studio Lievore Asociados.

"Kid Size, The Material World of Childhood" is an exhibition hosted by the Vitra Design Museum illustrating the evolution of the children's 'material' world. Yet the design discipline turns out to be incapable of explaining such a complex world, so it has to fall back on history, psychology and anthropology to clarify the exciting world of youngsters. Repairing our cities necessarily envisions 'accommodating' the young. An article on a recent cradle design by Lievore Asociados follows this item on the children's world.

2

Disegnare per i bambini ma senza i bambini. Questo è stato, in breve, il presupposto del mondo degli adulti per risolvere le necessità oggettive dei bambini. Da un lato sono stati risolti i problemi pratici: principalmente, rendere possibili le funzioni di dormire, mangiare, giocare e imparare. Dall'altro, sono stati introdotti temi simbolici legati ai concetti di fertilità e nuova vita che si collegano sempre ai neonati e all'infanzia.
La mostra "Kid Size, the Material World of Childhood" organizzata dal Vitra Design Museum si propone di illustrare il concetto di una forma rigorosa e interdisciplinare. Alexander von Vegesack, presidente di Vitra, spiega che durante il lungo processo di elaborazione della mostra era stato provvisoriamente scelto un titolo provocatorio: "From Cot to TV" ("Dalla culla alla TV"), ed era stata posta una domanda preoccupante: "I genitori del mondo occidentale sono interessati in primo luogo a far crescere i loro figli solo in sicurezza, oppure la loro preoccupazione riguarda un modo pratico e adeguato per aiutare e promuovere lo sviluppo del bambino?".
Il commissario della mostra Jutta Oldiges del Vitra Design Museum, e la storiografa e curatrice inglese Lucy Bullivant hanno constatato che la disciplina del design non era adeguata per spiegare questo appassionante mondo infantile. Descrivere i materiali e i processi progettuali di una culla, per esempio, è soltanto una parte della complessa interrelazione di questo oggetto con il bambino e i suoi genitori. Per questo motivo, più che una semplice esposizione di pezzi museali, questa mostra ha voluto rappresentare una ricerca in una prospettiva storica, psicologica e antropologica. Si trattava di cercare un collegamento tra varie epoche con culture e civiltà diverse. Al di là della solita visione eurocentrica, viene offerto in modo innovativo un panorama delle culture americana, africana, cinese, india, giapponese, papuana e filippina. I pezzi sono stati divisi in cinque sezioni: forme del dormire, funzioni basilari (mangiare e igiene), giocare, mobilità e apprendimento. Tuttavia non vi è dubbio che il confine tra i vari usi viene spesso superato e sfumato dalla fertile immaginazione dei bambini, capaci di giocare con il bagnetto e di mangiare con i giocattoli.

Dalla carrozzina al tamagotchi

La mostra itinerante, inaugurata al Kunsthal di Rotterdam, è stata trasferita al Vitra Design Museum, all'Energie-Forum-Innovation di Bad Oeynhausen e al Design Center Thüringen di Weimar, e successivamente farà scalo a Copenaghen, Oslo, Amburgo, Glasgow e a partire dall'anno 2000 approderà negli Stati Uniti e in Sudamerica. Parallelamente è stato pubblicato un catalogo, che offre notizie dettagliate sui pezzi, assieme a una ventina di saggi specializzati. Vi si può osservare la ricchezza delle soluzioni che gli adulti hanno sviluppato per aiutare i loro bambini, ma viene anche evidenziato quanto spesso il mondo per il bambino non sia stato altro che un esercizio di miniaturizzazione del mondo adulto, una mera riduzione senza tener conto di altri ele-

3

4

5

6

7

8

1 Salite e discese nel percorso della vita illustrate da Günter Beltzig, Hohenwart (tratto da "Kid Size", Vitra Design Museum).
2 Una casa realizzata con scatole di cartone (foto Sally e Richard Greenhill, Londra).
3 Negozio-giocattolo realizzato in Germania attorno al 1950 (Vitra Design Museum Collection, foto Thomas Dix, Grenzach-Whylen).
4 "Prelibi" di Bruno Munari, realizzati da Danese nel 1979. Si tratta di 12 piccoli libri (cm 10x10) di carta, cartoncino, cartone, legno, panno, panno spugna, friselina, plastica trasparente (foto Aldo Ballo).
5 Scooter a pedali 144 con catena, prodotto da Ferbedo, Norimberga (foto Thomas Dix, Grenzach-Whylen).
6 Carretto da trascinare disegnato da Gerrit T. Rietveld nel 1923 circa, una riproduzione in legno della collezione del Vitra Design Museum (foto Thomas Dix, Grenzach-Whylen).
7 Cavallo meccanico disegnato da Charles e Ray Eames nel 1944 (collezione Vitra Design Museum). Il cavallo avanza distribuendo il peso del corpo alternativamente a destra e a sinistra.
8 Animale giocattolo Mobs Wackeln, design Hans-Peter Oehm e Peter Brandeis per MOB Design, Germania, 1992 (foto Thomas Dix, Grenzach-Whylen).

1 Uphill and downhill sections of the life path illustrated by Günter Beltzig, Hohenwart ("Kid Size", Vitra Design Museum).
2 A house erected using cardboard boxes (photo Sally and Richard Greenhill, London).
3 Wood and plastic toy store made in Germany around 1950 (Vitra Design Museum Collection, photo Thomas Dix, Grenzach-Whylen).
4 Bruno Munari's "Prelibi" produced by Danese in 1979. They are 12 little books (10x10 cm) in paper, paperboard, cardboard, wood, cloth, spongy cloth and clear plastic (photo Aldo Ballo).
5 The 144 steel-and-plastic chain-and-pedal scooter manufactured by Ferbedo, Nürnberg (photo Thomas Dix, Grenzach-Whylen).
6 Pull-around cart (Trekkar handcart) by Gerrit T. Rietveld, ca 1923; this is a wood replica in the Vitra Design Museum Collection (photo Thomas Dix, Grenzach-Whylen).
7 Mechanical horse designed by Charles and Ray Eames in 1944 (Vitra Design Museum Collection). The horse advanced by shifting your weight first to one side, then the other.
8 Mobs Wackeln toy animal, designed by Hans-Peter Oehm and Peter Brandeis for MOB Design, Germany, 1992 (photo Thomas Dix, Grenzach-Whylen).

menti determinanti. Si scopre anche come l'uso di molti oggetti da parte dei bambini superi abbondantemente le previsioni dei progettisti e che quando i piccoli creano nascono forme di una immensa ricchezza formale.
Fra le rarità tipologiche presentate si trova l''arcutio' italiano, una scatola protettiva affinché il bimbo potesse dormire nello stesso letto con un adulto senza essere schiacciato. Un manufatto chiamato 'artilugio' aveva due concavità per consentire alla madre di allattare il bambino. Figurano nella mostra anche passeggini del XVII secolo ed è documentata la nascita delle carrozzine a grandi ruote nella metà del secolo scorso grazie allo sviluppo delle ruote metalliche a raggi. Nella civiltà indigena india figurano numerose forme di trasporto del bambino piccolo: dalla semplice cintura incrociata sulla spalla a sofisticati sacchi a pelo cheyenne che mantengono il bambino protetto e immobilizzato, mentre la madre lavora. Accanto alle proposte anonime sono esposti pure pezzi di produttori noti come Shaker e Thonet e anche pezzi d'autore, da Peter Keler del Bauhaus a Terragni, Pentagram, Prouvé, Zanuso/Sapper o De Lucchi. Gran parte della produzione è centroeuropea, soprattutto nordica, regione dove da anni una grande attenzione è dedicata al mondo infantile, a causa forse dell'abituale basso tasso di natalità di quei Paesi.
Vi è però un autore che merita una particolare attenzione: Gerrit Rietveld, con alcune curiose versioni per bambini dei suoi famosi mobili De Stijl o con una carrozzina disegnata appositamente per uno dei suoi sei figli, i quali sembrano aver esercitato una certa influenza sul suo lavoro.
Ma oltre ai pezzi esposti vengono spiegate usanze singolari, come l'assenza del pannolino in Cina, dove i bambini indossano un pantalone con una grande apertura nella parte posteriore per permettere loro di fare i propri bisogni. In questo Paese, come in tutto l'Oriente, c'è l'abitudine delle culle collettive per sei o più bambini. In altre latitudini spesso si trovano manufatti per punire i bambini o semplicemente per rinchiuderli al sicuro. D'altro canto, nella maggioranza delle zone povere il bambino si trova presto a dover associare gioco e lavoro. Dato che la sua famiglia gli chiede di lavorare e che non dispone di giocattoli, spesso egli usa gli utensili di lavoro e la propria opera come elemento di divertimento. Un pugno di terra può addirittura trasformarsi in un appassionante gioco per ore e ore. Al contrario, nelle regioni più sviluppate la saturazione di giocattoli di grande complessità fa sì che molte volte il bambino tenda a smontarli come esercizio di curiosità e di affermazione di sé stesso. Uno degli ultimi prodotti per l'infanzia è il tamagotchi, la mascotte elettronica che alle solite possibilità di dar da mangiare e di curare una bambola ha aggiunto quella finora inedita, ossia la morte. Questo oggetto dell'era del computer, ideato da Bandai, risponde al nome di "uovo da amare" ("lovable egg") ed è diventato un oggetto abituale dei bambini, superato soltanto dall'onnipresente televisione, davanti alla quale i bambini del mondo sviluppato trascorrono una media superiore alle due ore al giorno.

Imparare creando

È stata affrontata anche un'esperienza concreta, cioè il caso Montessori. Si tratta della pedagoga italiana Maria Montessori che all'inizio del XX secolo ha sviluppato una proposta innovativa di "educazione per la libertà", nella quale l'attrezzatura assumeva un ruolo chiave: "Gli interni come mondo vivo di apprendimento", dove "il bambino, l'oggetto e l'ambiente diventano un tutt'uno". Una materializzazione spaziale di questo concetto, oggi diffuso in tutto il mondo, si deve all'architetto Herman Hertberger, il quale ha sviluppato le Apollo Schools in Amsterdam come sede del metodo Montessori: un classico dell'architettura scolastica dove viene offerto uno spazio fisicamente determinato ma programmaticamente indeterminato, un luogo per i bambini che offre possibilità di scambio, di associazione e libertà. Secondo Kenneth Frampton: "Questa scuola è come una città in miniatura, si potrebbe dire la scuola come compensazione per la perdita di un forum pubblico nella comunità in quanto tale".
La principale conclusione che si trae da questa ricerca è che a mano a mano che procediamo a definire e precisare l'ambiente infantile ne omogeneizziamo lo sviluppo. Ogni volta che lo costringiamo, perdiamo possibilità di diversità e di arricchimento. Da una parte è necessario progettare e costruire per il bambino l'ambiente fisico per dargli la sicurezza e il divertimento, ma dall'altra occorre domandarsi se un mondo amorfo non sarebbe il miglior ambiente perché egli potesse costruire il suo con libertà e personalità. Forse come ha detto lo scrittore inglese Norman Douglas: "Se vuoi sapere cosa il bambino è capace di fare, devi smettere di mettergli in mano delle cose".

1

2

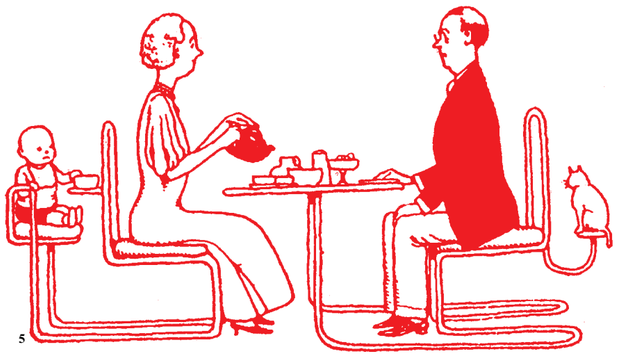
3

Briefly, "designing for kids without them" *was the presupposition of the adult world for solving the objective needs of the young. On the one hand, the practical problems have been resolved: mainly, making sleeping, eating, playing and, above all, learning possible. On the other hand, symbolic themes tied to the concepts of fertility and new life linked forever to babies and kids have been introduced.*
"Kid Size, the Material World of Childhood" is organized by the Vitra Design Museum and this show aims to shed light on these issues rigorously and in an interdisciplinary fashion. Alexander von Vegesack, Vitra's President, explains that during the lengthy preparation stage a provocative provisional title was picked: "From Cot to TV". Also, a worrisome question was asked: "Are parents in the western world primarily interested in bringing up their children in safety, or can their concern be construed as a practical and appropriate way of aiding and promoting a child's development?".
The show was curated by Jutta Oldiges of the Vitra Design Museum and Lucy Bullivant, the British historian and curator; they found that the design discipline did not suffice to explain this thrilling childhood world. Describing the materials and design processes of a cradle, for instance, is only part of the complex relationship between this object and the infant and parents. This is why this exhibit chose to do historical, psychological and anthropological research, rather than merely display pieces. The idea was to connect the various eras with different cultures and civilizations. Beyond the usual Eurocentric vision, an overview of American, African, Chinese, Indian, Papua and Philippine culture is given in a fresh way. The different artifacts are arranged in five sections: sleeping forms, basic functions (eating and hygiene), playing, mobility and learning. However, one thing is certain: the borders between the diverse sectors is frequently blurred by the fertile imagination of the children, capable of playing with the bath and eating with the toys.

From the carriage to tamagotchi

The traveling show opened at Rotterdam's Kunsthal, then it went to the Vitra Design Museum and the Energie-Forum-Innovation in Bad Oeynhausen and Weimar's Design Center Thüringen; the next stops are Copenhagen, Oslo, Hamburg, Glasgow and then, in the year 2000, the United States and South America. At the same time, a catalogue has been published with detailed information on the objects and a score of specialist essays. You can observe the wealth of the solutions developed by the adults to aid their children, but it also underscores just how often the kids' world is only a miniaturization of the adults'. This plain 'reduction' did not take some decisive elements into account. You also discover that the utilization of many objects by the young goes way beyond the designers' expectations and that when the former do create, the forms boast an immense formal richness.
One of the rarities on view is Italy's 'arcutio', a box that protected the infant from being crushed when they slept

4


5

6

7

1 Seggiolone su perno regolabile in altezza realizzato da Amata (Italia) tra il 1940 e il 1950 (collezione Vitra Design Museum, foto Thomas Dix, Grenzach-Whylen).
2 Seggiolone disegnato da Gerrit Rietveld nel 1919 e realizzato in legno e pelle. Si rifà alla sedia rossa e blu del 1918 (foto Haags Gemeentemuseum, L'Aia).
3 Seggiolone «Zig Zag», disegnato da Gerrit Rietveld nel 1940 e realizzato in legno di quercia (Stedelijk Museum, Amsterdam).
4 Banco per scuola disegnato da Jean Prouvé nel 1949-1950 e realizzato da Atéliers Jean Prouvé in legno e acciaio. (collezione Vitra Design Museum, Weil am Rhein).
5 Disegno della storia a fumetti di Heath Robinson *How to Live in a Flat*, Hutchinson, 1936, che mostra una famiglia seduta su un pezzo d'arredo interamente realizzato in tubo d'acciaio curvato (tratto dal catalogo della mostra "Pel and Tubular Steel Furniture of the Thirties", di Dennis Sharp, Tim Benton e Barbie Campbell Cole, Achitectural Association, Londra, 1977).
6 «Tripp Trapp», seggiolone per bambini disegnato da Peter Opsvik per Stokke, 1973. L'altezza può essere regolata in 14 posizioni da 10 a 57 cm così da adattarsi alla crescita del bambino fino all'età adulta.
7 Sedia per bambini disegnata da Marco Zanuso e Richard Sapper nel 1964, realizzata in polietilene a iniezione (tratto da *Neue Möbel*, edito da Gert Hatje, volume 8, Stoccarda, 1966).

1 Adjustable-height metal-and-plastic high chair with a pivot; it was made by Amata (Italy) between 1940 and 1950 (Vitra Design Museum Collection, photo Thomas Dix, Grenzach-Whylen).
2 High chair designed by Gerrit Rietveld in 1919; it is in leather and wood. It echoes the Red and Blue chair of 1918 (photo Haags Gemeentemuseum, The Hague).
3 «Zig Zag» oak high chair designed by Gerrit Rietveld in 1940 (Stedelijk Museum, Amsterdam).
4 School bench designed by Jean Prouvé in 1949-1950; made by Atéliers Jean Prouvé, it is in wood and steel (Vitra Design Museum Collection, Weil am Rhein).
5 Drawing from Heath Robinson's comic-strip story, How to Live in a Flat, *Hutchinson, 1936; it depicts a family sitting on a piece of furniture made entirely from bent steel tubing (catalogue of the exhibition "Pel and Tubular Steel Furniture of the Thirties", by Dennis Sharp, Tim Benton and Barbie Campbell Cole, Architectural Association, London, 1977).*
6 «Tripp Trapp» high chair designed by Peter Opsvik for Stokke, 1973. There are 14 positions from 10 cm to 57 cm so the height can be modified to match the growth of children until they are adults.
*7 Children's chair designed by Marco Zanuso and Richard Sapper in 1964; it is made from injection-molded polyethylene (*Neue Möbel, *published by Gert Hatje, Volume 8, Stuttgart, 1966).*

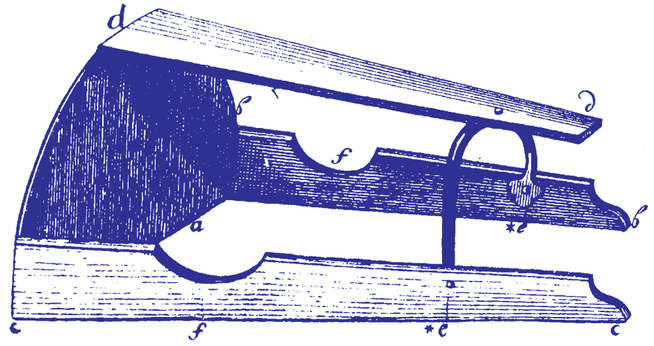
Domus 809 Novembre *November* '98

in the same bed as an adult. This device also has two cavities that allowed the mother to nurse. On exhibit, too, are some seventeenth-century strollers; the birth of large-wheel baby carriages in the mid-nineteenth century is also documented, thanks to the development of wheels with metal spokes. The Native American culture featured numerous ways for carrying small children: from simple belts crossing the shoulder to sophisticated Cheyenne sleeping bags that protected and immobilized the child while the mother worked. Alongside the anonymous pieces are some by known producers, like the Shakers and Thonet, plus designer items, from Peter Keler of the Bauhaus to Terragni, to Pentagram, to Prouvé, to Zanuso/Sapper and to De Lucchi. Much of the output is from Central Europe, especially the Nordic areas. A great deal of attention has been paid to childhood there, perhaps because of the customary low birthrate.
But one creator deserves special mention: Gerrit Rietveld, with some weird children's versions of his famous De Stijl furniture. The Dutchman also designed a carriage especially for one of his six kids and it seems that they had some impact on his work.
Besides the items displayed, some singular customs are explained, like the lack of diapers in China; instead, the infants wear pants with a big hole in the back so they can relieve themselves. In that country and throughout the Orient it is customary to use cradles for six or more babies. Elsewhere you can often find objects employed to punish kids or simply keep them safely penned up. In most of the poor regions the child has to associate work and play at an early age. Since the families ask them to work and there are no toys, they frequently use the tools and even work itself as a form of fun. A fistful of earth can even transform itself into an exciting game for hours and hours. On the contrary, many times in the developed nations being swamped with highly complex toys leads the child to disassemble them out of curiosity and self-assertion. One of the latest children's products is the tamagotchi, the electronic mascot; besides the usual possibilities of feeding and taking care of a doll a heretofore unknown one has been added: death. This digital-age object conceived by Bandai is called a "lovable egg" and has become common among the young. Only the television beats it. Kids in the industrial countries spend an average of over two hours per day watching it.

Learning by creating
One concrete experience is also addressed: Montessori. In the early twentieth century the Italian pedagogue, Maria Montessori, developed an innovative proposal for "educating for freedom". The equipment plays a lead part: "The interior is a living world of learning", where "the child, the object and the environment merge into one unit". A spatial materialization of this concept, now found worldwide, was made by the architect Herman Hertberger; he developed the Apollo Schools in Amsterdam as the application of the Montessori method. This is a classic in school architecture offering a physically determined space with an indeterminate program, a place for children that offers chances for exchange, association and liberty. In the opinion of Kenneth Frampton: "This is a school as a city-in-miniature, the school as a compensation, one might say, for the loss of a public forum in the community as a whole".
The principal conclusion that we can draw from this research is that as we gradually proceed in defining the childhood environment we are standardizing growth. Every time we force someone, we lose opportunities for diversity and enhancement. While it is necessary to design and build the physical space that gives kids safety and fun, one also has to wonder if an amorphous world might not be the best environment, for they can construct their own autonomously and to match their personalities. Perhaps the British writer, Norman Douglas, was right: "If you want to know what children can do, you must stop giving them things".

LA CULLA: LA SECONDA MADRE

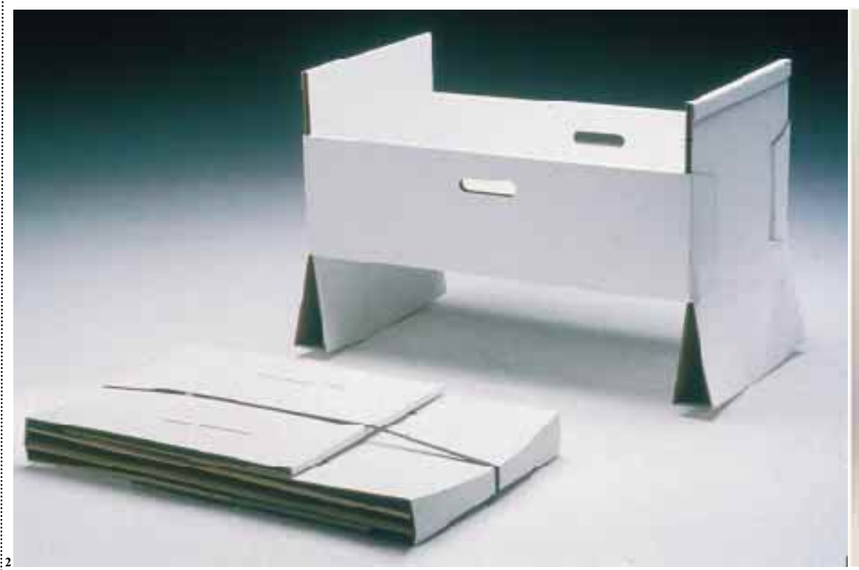
Se esiste un mobile legato per antonomasia all'infanzia questo è la culla. È il sostituto immediato del ventre materno e l'abitacolo dove vivrà le sue prime sensazioni, dove mangerà, defecherà, giocherà e dormirà senza interruzione per lunghi mesi. Dal più umile cesto di vimini al sofisticato trono orizzontale per bambini della nobiltà, esiste tutta una tipologia dove in aggiunta agli elementi funzionali venivano introdotti alcuni simbolismi decorativi, abitualmente sulla testata. La culla è anche un ambiente per vivere e, in genere, è equipaggiata anche per usi cinetici: lo spostamento con o senza rotelle per andare da una stanza all'altra e il dondolo, molto utile per fare addormentare il bimbo. Inoltre costituisce un supporto per i giochi o per un velo, un parasole o una zanzariera. In definitiva un autentico artefatto polivalente per affrontare la vita appena iniziata. Per usare le parole di Noreen Marshall, storica dell'arte: "Il lettino può essere qualcosa dove il bambino è protetto, si riposa, giace, si diverte, è curato, punito, teneramente ricordato o anche minacciato. È un luogo di calma, di divertimento, di fantasia, di incubo e terrore, in breve, un luogo di contraddizioni".



1

THE CRADLE AS SECOND MOTHER

The cradle certainly is the piece of furniture linked to infancy. It is the immediate substitute of the mother's womb and the dwelling place where the babies will experience their first sensations, eat, defecate, play and sleep without a break for many months. From the humblest wicker basket to the sophisticated horizontal throne for noble children there is a wide range of patterns; besides the functional elements there are some decorative symbols, usually on the headboard, conceived to protect the baby's head. The cradle is a place for living too, and generally is ready for movement. It can be transported from room to room (with or without castors) and it can be rocked, a fine way to put the baby to sleep. Furthermore, it can carry toys, a veil, a sunshade or a mosquito net. The cradle definitely is a multipurpose artifact for tackling life that has just commenced. Let us quote Noreen Marshall, an art historian: "The bed may be somewhere for a child to be protected, rested, displayed, amused, nursed, punished, fondly remembered or menaced. It is a place of quiet, fun, imagination, nightmare and terror; in short, a place of contradictions".


2

3

4

1 Gabbia in legno 'arcutio', un congegno italiano del diciassettesimo secolo usato per proteggere il neonato che dormiva nel letto con i genitori (tratto da *Die Wiege*, di F. von Zglinicki, F. Pustet, Regensburg 1979).
2 Lettino disegnato da Ole Gjerlov Knudsen nel 1996, prototipo realizzato dall'azienda danese AssiDöman in cartone corrugato (foto Schnakenburg & Brahl, Copenaghen).
3 Lettino pieghevole su ruote «Riposo», realizzato dall'azienda italiana Art & Form nel 1990. Appositi congegni lo adattano alle esigenze di bambini dai due ai quattro anni.
4 Culla indiana in legno del Nord America (Indianermuseum der Stadt Zürich). È realizzata con due pezzi di legno curvati a vapore che si incastrano tra loro ed è decorata con disegni di animali a rilievo.
5 Culla proveniente da Celebes, in Indonesia, realizzata in legno e fibre vegetali (Museum der Kulturen, Basilea).
6 Lettino disegnato da Gerrit Rietveld nel 1931 e realizzato con legno compensato, metallo e tessuto (Stedelijk Museum, Amsterdam).
7 Culla n. 2 realizzata dalla Gebrüder Thonet di Vienna in faggio curvato (collezione Alexander von Vegesack).

*1 Arcutio wood cage, a seventeenth-century Italian device for protecting babies who slept in the same bed as their parents (*Die Wiege, *F. von Zglinicki, F. Pustet, Regensburg, 1979).*
2 Cot designed by Ole Gjerlov Knudsen in 1996; the prototype was produced by Denmark's AssiDöman in corrugated cardboard (photo Schnakenburg & Brahl, Copenhagen).
3 The «Riposo» castor-mounted folding cot, made by Italy's Art & Form in 1990. Special devices adapt it to the requirements of kids from two to four years old.
4 Native American wood cradle (Indianermuseum der Stadt Zürich). It is constructed from two steam-bent pieces of wood that are jointed together; there are animal decorations in relief.
5 Cradle from Celebes, Indonesia; it is made from wood and vegetable fibers (Museum der Kulturen, Basel).
6 Cot designed by Gerrit Rietveld in 1931; it is in plywood, metal and fabric (Stedelijk Museum, Amsterdam).
7 Cradle Nº 2 produced by Gebrüder Thonet, based in Vienna; the material is bent beech (Alexander von Vegesack collection).

5

6

7

Lievore Asociados

Testo di Juli Capella
Fotografie di Servando Carmona

Culla Tamagó, dal ventre all'uovo

Text by Juli Capella
Photographs by Servando Carmona

Tamagó cradle, from the belly to the egg

Un insolito progetto di design: una culla ispirata a un uovo. Dopo aver passato in rassegna nel precedente articolo l'universo formale infantile della mostra "Kid Size", presentiamo questo recente progetto dello studio Lievore Asociados che propone una nuova famiglia di mobili per i più piccini all'insegna della tenerezza.

This is an unusual design: a cradle based on an egg. In the previous article we reviewed the children's formal universe at the "Kid Size" show; now we present this recent design by Lievore Asociados proposing a novel family of youngsters' furniture characterized by tenderness.

1 Come ispirazione simbolica per la culla si è fatto ricorso a tutto un universo di riferimenti. Da sinistra a destra: le immagini del secolo XV del Bambino Gesù, il bambino-Dio che è venuto al mondo sulla paglia in un umile presepio; le forme a fuso e ovoidali degli uccelli (*The Complete Encyclopedia of Illustration*, Gramery); il mondo della fantasia e i racconti per bambini pieni di riferimenti zoomorfici (*Little Nemo* di Windsor McCay); oppure il mondo vegetale con i suoi baccelli e gusci, come quelli della frutta secca, della mandorla o del pistacchio, che proteggono e racchiudono il frutto al loro interno.

***1** An entire universe of references was drawn on for the cradle's symbolic inspiration. From left to right: fifteenth-century images of the Infant Jesus, the child-God who came to the world on the straw in a humble stable; the spindle-shaped and ovoid forms of birds (*The Complete Encyclopedia of Illustration*, *Gramery); the world of the imaginative children's tales filled with zoomorphic references (*Little Nemo*, by Windsor McCay); and the vegetable world, with its pods and shells, like dried fruit, almonds and pistachios, protecting and wrapping the fruit inside.*

Quando il design è intervenuto nel mondo dei bambini ha quasi sempre generato 'miniature' o 'infantilismo'. Risulta quindi molto difficile trovare oggetti di alta qualità progettuale che rappresentino delle novità nell'ambito dell'infanzia: viene in mente solo Bruno Munari per il suo incessante lavoro di sollecitazione della fantasia del bambino.
Secondo Alberto Lievore il suo progetto della culla Tamagó nasce dal vuoto esistente nelle proposte disponibili che sono da un lato stile Walt Disney mentre dall'altro seguono il "linguaggio del design", entrambi comunque senza mettere mai in risalto l'enorme ricchezza vitale e inventiva dei bambini. I designer e i produttori che si rivolgono al mondo infantile non hanno mai cercato di mettersi in sintonia con un mercato nel quale il compratore non è mai l'utente.
Il problema era quello di creare una culla, l'abitacolo della creatura umana all'inizio della vita. Di conseguenza, il guscio dell'uovo è subito apparso come elemento simbolico di ispirazione. Da ciò il nome Tamagó, che significa uovo in giapponese, ma che si pone come antitesi del popolare Tamagotchi ("uovo da amare"). Un involucro protettivo, organico e sensuale che accoglie il neonato nei primi mesi di vita. Tuttavia per sostenere una culla concava era necessario trovare un supporto adeguato. Parafrasando una forma ovoidale è nato, come omaggio a Eames, un sostegno che ricorda la zampa di una gallina, simbolo di protezione materna per i pulcini. Il volume protettivo rimane come 'galleggiante', sospeso sulle sottili gambe che si piantano a terra assicurando un solido appoggio.
Il 'guscio' è realizzato in Maderón, un materiale inventato in Spagna a base di gusci di mandorle e resine, maneggevole e resistente e di aspetto nobile. Lievore aveva già sperimentato le possibilità di tale materiale nella sedia Rothko, dallo stile essenziale. Ma nel corso della fase progettuale si è pensato anche alla possibilità di produrre il 'cesto' della culla in midollino seguendo gli usi di una tradizione ancestrale. Le gambe vengono risolte con quattro tondini in acciaio mentre i piedi sono una 'croce' modellata nello stesso Maderón oppure tornita in legno di faggio. Si è pensato all' uso come culla per i primi sei mesi di vita del bambino. Successivamente il 'guscio' può essere utilizzato per fare il bagnetto dato che il Maderón è impermeabile e inalterabile all'acqua. Potrà essere utilizzato anche come semplice contenitore per i giocattoli, e senz'altro la fantasia dei bambini saprà trovare altri mille usi pratici o ludici che un adulto non è capace di immaginare.
La culla Tamagó costituisce un contributo chiave al mondo del bambino e apre una porta che si chiama 'tenerezza' finora bloccata da proposte antiquate o ridicole. "Segno ideologico del progetto" – sostiene Lievore – "sono la tenerezza, l'ingenuità, la simpatia e il senso di umorismo senza ironia, e suscitare il sorriso in chi lo osserva". Si tratta di un salto di tipologia favorito da nuove tecnologie che consentono una libertà formale finora inconcepibile in prodotti di serie. Un altro contributo importante è la varietà cromatica che, lasciando da parte i soliti colori primari, offre una combinazione elegante e piacevole per l'esterno del guscio e per la base di appoggio. Questo progetto conferma il talento di uno degli studi più raffinati e sobri del panorama internazionale del design che, allontanandosi sia dai contrasti estremi che da un noioso minimalismo, ha saputo raccogliere una sfida con successo. La culla Tamagó è il primo passo di un'ampia serie di prodotti di arredamento pensati per i neonati e per l'infanzia, la cui più importante base di partenza continuerà a essere la tenerezza. Vale a dire la vita, in quanto elemento generatore di nuove forme idonee al debutto della propria vita.

***When design has** stepped into the world of children it has nearly always generated 'miniatures' or 'infantilism'. Therefore, it is very tough to find excellent designer pieces representing innovation for kids; we can only think of Bruno Munari and his ceaseless work to stimulate children's imagination.*
According to Alberto Lievore, his Tamagó cradle design sprang from the gap left by the available offerings: either the Walt Disney style or the "design language". But neither ever stresses the huge vital, creative wealth of youngsters. The designers and producers who turn out things for children never have sought to get themselves in tune with a market in which the buyer never is the user.
The problem was to create a cradle, the dwelling place of human beings at the beginning of their lifetimes. Consequently, the eggshell immediately appeared to be an inspiring symbol. That explains the name, Tamagó, which signifies egg in Japanese; moreover, it is the antithesis of the popular Tamagotchi ("lovable egg"). This organic, sensual protective pod accommodates the newborn in the early months of their lives. However, to

1

2 Alcuni schizzi che illustrano il processo creativo della culla Tamagó. In primo luogo si è partiti dagli antecedenti di forme curve nelle fiancate, per fare un deciso passo avanti e proporre una forma organica integrale. Il contenitore è nato come una metà piana di un bivalve, che a mano a mano si è curvata assumendo il profilo laterale a forma di boomerang che è poi diventato quello definitivo.
3 La versione definitiva della culla Tamagó, una produzione Orizzonti 1998. Il 'guscio' in Maderón poggia su quattro gambe in tondino d'acciaio che terminano con piedi a croce disponibili in Maderón oppure in faggio tornito.

***2** A few sketches portraying the creative process of the Tamagó cradle. First of all, they started with the previous curved sides, then they made a decisive step forward, proposing an integral, organic form. The enclosure was born as a flat half of a bivalve; then it was gradually curved, taking on the side profile of a boomerang. This was the final form.*
***3** Final version of the Tamagò cradle, manufactured by Orizzonti in 1998. The 'shell' is made from Maderón and lies on four steel rod legs ending with cross feet crafted from Maderón or in turned beech wood.*

2

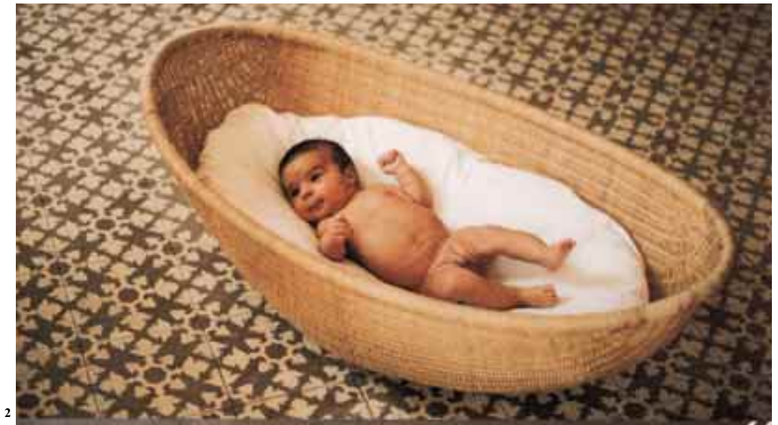
3

1

2

1, 2, 5 È stato molto importante poter confrontare le dimensioni dell'abitacolo con bambini reali. All'inizio era stata prospettata la possibilità di realizzare la conca in midollino attorno a una struttura metallica, ma alla fine la culla verrà prodotta in Maderón.
3, 4 In una prima fase sono stati realizzati vari modellini in scala ridotta, ma si è passati presto allo sviluppo di prototipi a grandezza naturale.

1, 2, 5 *A crucial step was comparing the size of the cradle with real infants. Initially, it was thought possible to construct the shell in rattan core around a metal frame, but finally the cradle was to be made of Maderón.*
3, 4 *In the beginning, various small-scale models were made, but full-scale prototypes were soon developed.*



2

3

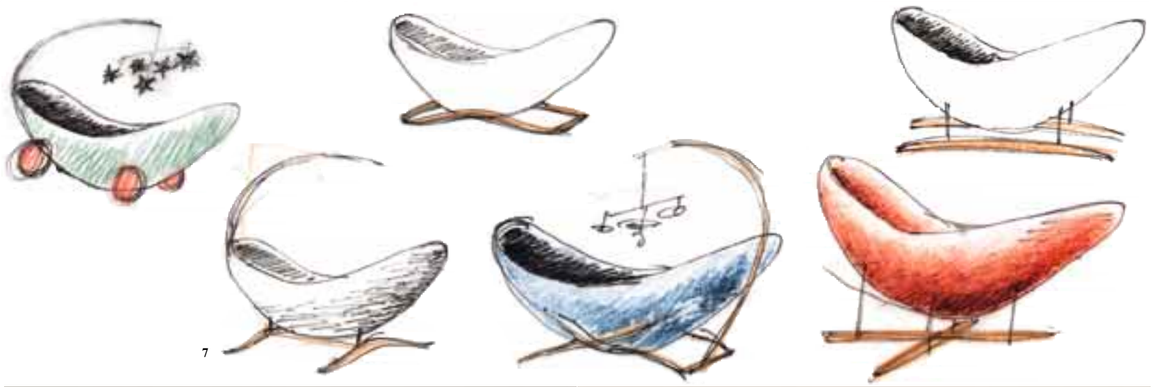
4

carry a concave cradle it was necessary to find a suitable support. By paraphrasing an ovoid form, a support reminiscent of a chicken's legs was devised; this tribute to Eames is the symbol of maternal protection for the chicks. The sheltering volume almost floats, suspended on the slender legs that rest solidly on the floor. This is a sturdy solution.
The 'shell' is made from Maderón, a material invented in Spain; consisting in almond shells and resin, it can be manipulated, is strong and attractive. Lievore had already exploited the potential of that material in the spare Rothko chair. But during the design's development the idea also came up of manufacturing the cradle's 'basket' in rattan core, following the ancestors' tradition. The legs are four steel rods, while the feet are a 'cross' crafted from Maderón or in turned beech wood. The cradle should be suitable for the newborn until the age of six months. Subsequently, the 'shell' can be employed for bathing, for Maderón is waterproof and water does not alter it. Moreover, it can be utilized for storing toys. Surely, the kids' imagination will be able to find thousands of other practical or playful uses that an adult is unable to imagine.
The Tamagó cradle represents a key contribution to the world of children. It opens the 'tenderness' door which heretofore had been locked by ridiculous or antiquated conceptions. "The ideology of the design", maintains Lievore, "are tenderness, ingenuity, likability and the ironyless sense of humor. It makes the observer smile". It is a great leap forward, favored by new technologies that permit a hitherto unconceivable formal freedom in mass-produced artifacts. Another major breakthrough is the range of colors; instead of the usual primary colors, there is an elegant, appealing combination for the outside of the shell and the base.
This design confirms the talent of one of the most refined and sober international design offices. By distancing itself from both extreme contrasts and dull minimalism, it has successfully taken up the gauntlet. The Tamagó cradle is the first in a vast series of furnishings conceived for infants and kids whose chief point of departure will continue to be tenderness. That is, life, since it is the element that engenders new forms suited to one's debut in life.

6 Altri schizzi per la culla. Una volta risolto il contenitore, si è cercato un sistema di appoggio mobile, su ruote o a dondolo, ma alla fine è stata preferita una base più stabile a forma di croce.
5, 7, 8 Tre differenti versioni cromatiche della culla, sia per il guscio (verde, bianco e nero) sia per i piedini (in Maderón o in faggio).

6 *Other sketches of the cradle. Once the pod had been designed, they worked on a moveable support system, with castors or rockers. But in the end a more stable cross-shaped base was opted for.*
5, 7, 8 *Three cromatic versions of the cradle differing on the 'shell' (green, black and white) on the feet(made from Maderón or beech wood).*

6



7

8

9

Alfredo Häberli
Christophe Marchand

Testo di Francesca Picchi

La sfida della leggerezza

Text by Francesca Picchi

The challenge of lightness

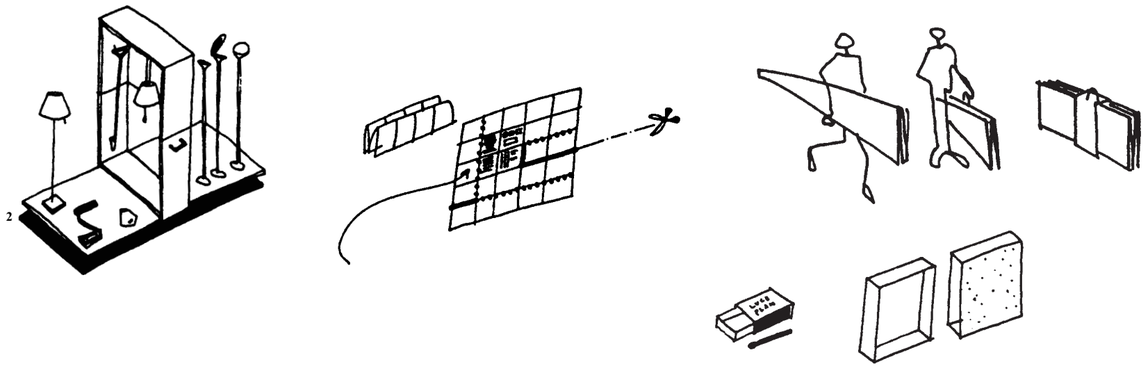
La recente proposta del sistema di scaffalature home-office Ricreo ha costituito lo spunto per indagare l'approccio progettuale dei due giovani designer. Che nasce da immagini forti, da seduzioni alimentate da riferimenti colti, dalla priorità della ricerca su materiali e forme. E che si traduce in un linguaggio intuitivo, basico, caratterizzato da una grande leggerezza formale.

Their recent Ricreo home-office shelving system spurred us to investigate the method of the two young designers. It is the product of strong images, seductive things fed by cultured references, by the priority of research over materials and forms. This translates into an intuitive, basic language characterized by great formal lightness.

Häberli e Marchand appartengono a una generazione di designer che ha saputo contaminare le proprie origini con seduzioni e influssi di altri mondi (le radici sudamericane di Häberli sembrano ampliare gli orizzonti di una tradizione autenticamente svizzera).
I due progettisti si muovono in un mondo allargato. Animati da uno spiccato spirito imprenditoriale (inteso come amore per le faccende della produzione) e un forte senso della storia (inteso come coscienza del lavoro quale mestiere che si costruisce nel tempo) hanno saputo orientare con decisione le proprie scelte (i maestri a cui guardare, le imprese con cui lavorare). Insieme, hanno da tempo stretto un sodalizio con base a Zurigo.
Colpisce l'atmosfera dell'ambiente in cui lavorano, il loro studio. Al centro corre una lunga fila di scaffali (di quelli di tipo industriale) ricolmi di oggetti, un po' appesi qua e là, un po' sparsi secondo un ordine libero, quasi casuale ma che dosa con sapienza gli accostamenti. Un luogo pieni di riferimenti, citazioni di altri mondi, di altri punti di vista sul fare il design, sulla produzione corrente, sulle invenzioni o gli oggetti comuni... Una collezione personale. Una camera delle meraviglie a uso privato. Sicure fonti di ispirazione cui è affidata la certezza di esempi 'buoni'.
Il design, quello più istituzionale delle riviste o dei musei, si mischia con oggetti di produzione corrente, il design 'anonimo' e gli Eames, Bruno Munari, Enzo Mari. E poi l'arte, un orizzonte sempre presente (Duchamp, i Dada, Beuys, Judd...) perché il design ha bisogno di modelli 'alti' e di ispirazioni forti (d'altronde il loro incontro ha visto come cornice la scuola di arti applicate).
In questo mondo, tra le righe di queste citazioni si può leggere il loro percorso, le passioni, il senso del lavoro, l'abitudine alla ricerca, la coscienza di un mestiere che fa volentieri a meno dei segni 'estemporanei', quelli che si riconoscono come una firma, per cercare una legittimazione che viene dal mestiere di cui sono ben chiari i punti fermi. Ma circondarsi di oggetti rivela un approccio al progetto che nasce da immagini forti, da seduzioni alimentate da riferimenti colti che li hanno abituati a "usare le immagini" per trasferire il loro pensiero.
Häberli e Marchand si sono allenati a una forte cultura visiva. Le immagini hanno la forza di far nascere un pensiero, innescare un'idea; sul filo di questa corre una successione di ipotesi che, guidate da mano sicura, portano diritto alla soluzione finale dove tutto sembra tornare come se fosse da sempre esistito.
Se il design anonimo (ossia la realtà che ci circonda, quella di cui non vorremmo cambiare nulla, nemmeno un virgola) è la scuola che insegna a parlare un linguaggio intuitivo, basico, fin elementare nella sua chiarezza, altrettanto forti sono le dichiarazioni "d'amore" ai maestri cui fare riferimento. Una scelta esplicita del mestiere in cui riconoscersi, perché i progetti valgono come modelli di ricerca che sanno indicare la strada. Come non pensare a Enzo Mari guardando i semilavorati delle ciotole Malvinas per Danese o alle sculture da viaggio di Bruno Munari per l'allestimento Pop Up per Luceplan?
Una scelta istintiva che ha spinto Häberli e Marchand prima di tutto a esercitare un'accurata riflessione critica che si è espressa in un'attività di promozione culturale con allestimenti e consulenze per alcune istituzioni come il Museum für Gestaltung di Zurigo con cui Häberli ha curato la mostra su Bruno Munari "Far vedere l'aria". Questo loro modo di affrontare il lavoro ha radici 'colte', ogni progetto rimanda a qualcos'altro, un'immagine trovata su un libro, altri modelli di ricerca; ha anche un che di colto la scelta delle aziende con cui hanno lavorato, da Danese a Driade, Wohnbedarf, Thonet.
Di Häberli e Marchand mi hanno colpito soprattutto due cose: l'abito mentale che fa della ricerca una priorità assoluta nell'affrontare ogni nuovo progetto. Quella certa "poetica dell'objet trouvé" che fa dell'osservazione sulla realtà che ci circonda, sulla vita quotidiana, un'abitudine di progetto. Poi la convinzione che la funzione, o meglio l'uso di un oggetto, sia poco determinabile, debba rimanere tutto sommato una questione aperta.
Prendiamo come esempio la ricerca sui materiali e l'idea di libertà d'uso alla base del programma Sec realizzato per Alias. La ricerca sui materiali ha reso necessario trovare dei fornitori con cui lavorare a stretto contatto perché la "buona forma", quella giusta, si ot-

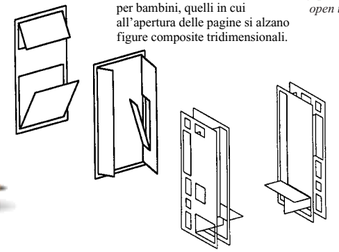
1, 3 Häberli e Marchand (foto Gerry Nitsch) e il loro studio di Zurigo, un luogo pieno di oggetti, riferimenti, citazioni di altri mondi o di altri punti di vista sul fare design, sulla produzione corrente e su oggetti comuni (foto Benvenuto Saba).
2 Schizzi illustrativi di uno dei concetti dello studio per l'espositore Pop Up di Luceplan: l'agilità illuminata.

1, 3 *Häberli and Marchand (photo Gerry Nitsch) and their Zurich studio. The place is crammed with objects, references and quotations from other worlds or viewpoints on designing, besides current production and common objects. (photo Benvenuto Saba).*
2 *Sketches illustrating one of the concepts of the study for Luceplan's Pop Up display: illuminated agility.*



2

3



Pieghevolezza
Pop Up, Luceplan, 1996
Due lastre ritagliate a fresa costituiscono la base per questa struttura espositiva dall'ingombro limitato. Le parti che la compongono si lasciano dispiegare con pochi movimenti; le superfici si trasformano in uno spazio tridimensionale: una diventa il soffitto; l'altra il pavimento e altre ancora le pareti, dalle quali nascono mensole tramite ribaltamento. È una scultura da viaggio che funziona come i Pop Up Books per bambini, quelli in cui all'apertura delle pagine si alzano figure composite tridimensionali.

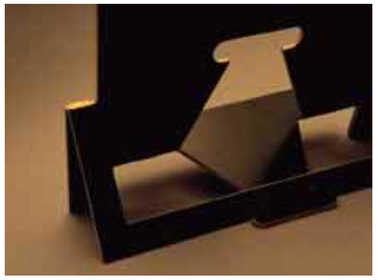
Foldable
Pop Up, Luceplan, 1996
Two milled metal sheets constitute the base of this display unit that takes up very little space. The parts can be opened easily; the surfaces are transformed into a three-dimensional space. One becomes the ceiling, one is the floor and others are the walls from which shelves fold out. It is a travel sculpture that works like children's Pop Up Books, with three-dimensional figures that appear when you open them.

Un problema da risolvere
Cd-Box, Authentics, 1998
Sono molti i porta-Cd già sul mercato, la maggior parte adatti a Cd singoli. Cosa fare però con quelli doppi e con gli album? Proporre due diversi 'compartimenti' da fissare al muro, mettere in posizione verticale, allineare o accatastare l'uno sull'altro (foto Markus Richter, Stuttgart).

A problem to be solved
CD-Box, Authentics, 1998
There are loads of CD racks in the shops, most of which are suited for singles. What are you supposed to do with the albums and double CDs? Come up with two different wall-mounted 'compartments', place them vertically, and align or stack the CDs (photograph by Markus Richter, Stuttgart).

All'improvviso
A 3, prototipo, 1993
Il nome del prodotto è la dimensione della sua superficie (cm 42x30) che viene ritagliata a frecs di 2 mm. Assomiglia a un pezzo di cartone fustellato che all'improvviso assume la funzione di reggilibro semplicemente aprendolo. Chiuso ha uno spessore di 6 mm che gli consente di confondersi con i libri.

Suddenly
A 3, prototype, 1993
The product's name comes from the size of its surface (42x30 cm); it is milled to 2 mm. It looks like a piece of punched cardboard which suddenly acts as a bookend merely by opening it. When closed its 6-mm thickness allows it to blend with the books.

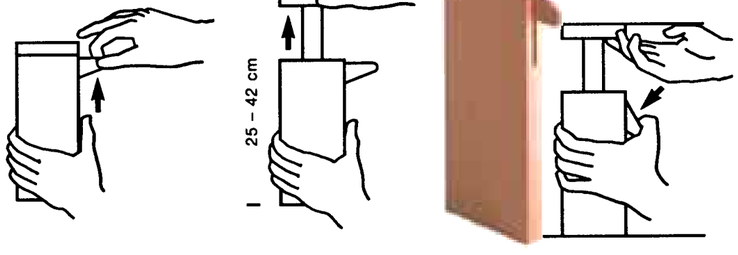


Invisibile
C-hook, D.House, 1995-96
Si tratta del re-design di un appendiabiti da muro. L'invenzione sta in un piccolo invisibile dettaglio risolto in modo più intelligente del progetto di base: le operazioni di inserimento e fissaggio del perno centrale (normalmente eseguite alla catena di montaggio) vengono eseguite inconsapevolmente dal consumatore stesso.

Invisible
C-Hook, D.House, 1995-96
This is the redesign of a wall-mounted hat rack. The invention lies in a tiny, invisible detail solved more intelligently in the basic design. The insertion and fastening of the central pin (normally done on the assembly line) are unwittingly done by the consumer.

Letterario
Pinocchio, Danese, 1997
È un reggilibri che tratta i libri delicatamente, fatto di tre pezzi: un piedistallo, un elemento a forma di T regolabile e un bloccaggio di arresto (il 'naso'). Pinocchio si allunga tra due scaffali e si fissa premendo verso il basso il suo naso.
Si può regolare da 25 a 42 cm.

Literary
Pinocchio, Danese, 1997
This is a three-piece bookend that treats books delicately. The components are a pedestal, an adjustable T-shaped element and a stop (the 'nose'). Pinocchio stretches between two shelves and can be fixed by pressing the nose down. Range 25-42 cm



Plasmare la forma
Mira, Eternit, 1997
Dovevano progettare tre vasi per piante di capienza differente. Il materiale da utilizzare era definito: occorreva cercare una forma che fosse anche decorazione. L'Eternit li ha aiutati a trovare la soluzione giusta e a vincere questa sfida.

Shaping form
Mira, Eternit, 1997
The brief called for three flowerpots of different capacities. The material was given: they had to seek a form that was decoration too. Eternit helped them find the right solution and win this challenging battle.

Ricerca
Un nuovo tipo di scarpa, prototipo per Bally, 1990
Una scarpa che diventa "un'altra calzatura", un sistema, grazie alla divisione in due parti. L'invenzione risultante dalla ricerca per un'azienda che voleva risparmiare sui costi di produzione ha causato una rivoluzione al suo interno fino a quando non si instaurò un nuovo manager che bloccò il progetto allo stadio di prototipo.

Research
A novel type of shoe, Bally prototype, 1990
A shoe that becomes a "different kind of footwear," a system, thanks to the two-part division. This invention was the product of research for a company that wanted to diminish production costs; it caused an uproar there until a new manager was appointed who halted the project at the prototype stage.

Funzione
Shoe Lift, Authentics, 1997
Calzascarpe o linguetta? Qual è il vero aspetto di un calzascarpe? Questa forma semplice rappresenta un esercizio di ricerca attorno alla vera funzione di questo oggetto.

Function
Shoe Lift, Authentics, 1997
Shoe-horn or tongue? What is the true aspect of a shoe-horn? This simple form represents a design exercise around the real function of this object.

Intervento minimale
Malvinas, Danese, 1995-97
Queste ciotole in acciaio sono il risultato di un intervento minimale su un prodotto industriale semilavorato: due componenti per cisterne che vengono tagliate e saldate insieme. Il peso della doppia bacinella così ottenuta fa da contrasto al suo equilibrio formale. L'aspetto arcaico delle Malvinas ne consente un'ampia libertà di utilizzo.

Doing the least
Malvinas, Danese, 1995-97
These steel bowls are the outcome of a minimal modification of a semimanufacture: two tank components that are cut and welded together. The weight of the double bowl obtained contrasts with its formal balance. The archaic appearance of Malvinas allows them to be widely utilized.

Superficie
Zehn Hoch, Röthlisberger, 1991-97
Assistendo all'immagazinamento di una grossa consegna di tavole in compensato di betulla finlandese, i progettisti si accorsero delle doti di grande scivolamento di questo materiale rese possibili dalla laccatura. Questo il punto di partenza per la progettazione di un sistema modulare di cassetti.

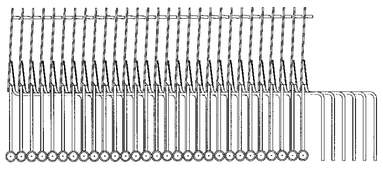
Surface
Zehn Hoch, Röthlisberger, 1991-97
When they were watching a large shipment of Finnish birch plywood being stored the designers realized that this lacquered material slides very easily. This was the point of departure for the design of a modular drawer system.

Tranquillità
Filz Liege, prototipo, 1991
Una superficie rettangolare di feltro viene deformata tridimensionalmente grazie al peso del materiale stesso e con l'aiuto di pochissimi mezzi sussidiari. La tecnica di congiunzione, in questo caso, il conbtatto dei bottoni concavi con il feltro, sottolinea ulteriormente la caratteristica specifica del materiale. I bottoni in rame consentono poi di modificare la funzione dell'oggetto. L'area di feltro ha uno spessore di 40 mm e misura 1x2 metri.

Peace
Filz Liege, prototype, 1991
A rectangular surface of felt is deformed three-dimensionally thanks to the material's own weight; very few other means are employed. The fastening method, in this case, the contact of the concave buttons with the felt, further stresses the material's own traits. The copper buttons make it possible to modify the object's function. The felt section is 40 mm thick and measures 1x2 meters.

Invenzioni
Move it, Gebrüder Thonet, 1996
La superficie del tavolo viene ribaltata come il cofano di un'automobile e sostenuta con una molla a gas. In questo modo questi tavoli polifunzionali si possono incastrare tra loro (come succede per i carrelli degli aeroporti) e consentire di risparmiare spazio. Un'idea semplice che possiede qualità calligrafiche e che è stata brevettata.

Inventions
Move It, Gebrüder Thonet, 1996
The tabletop lifts like the hood of a car and is supported by a gas spring. This allows these multipurpose tables to fit inside each other (like airport trolleys), thus saving space. This simple idea boasts calligraphic qualities and is patented.

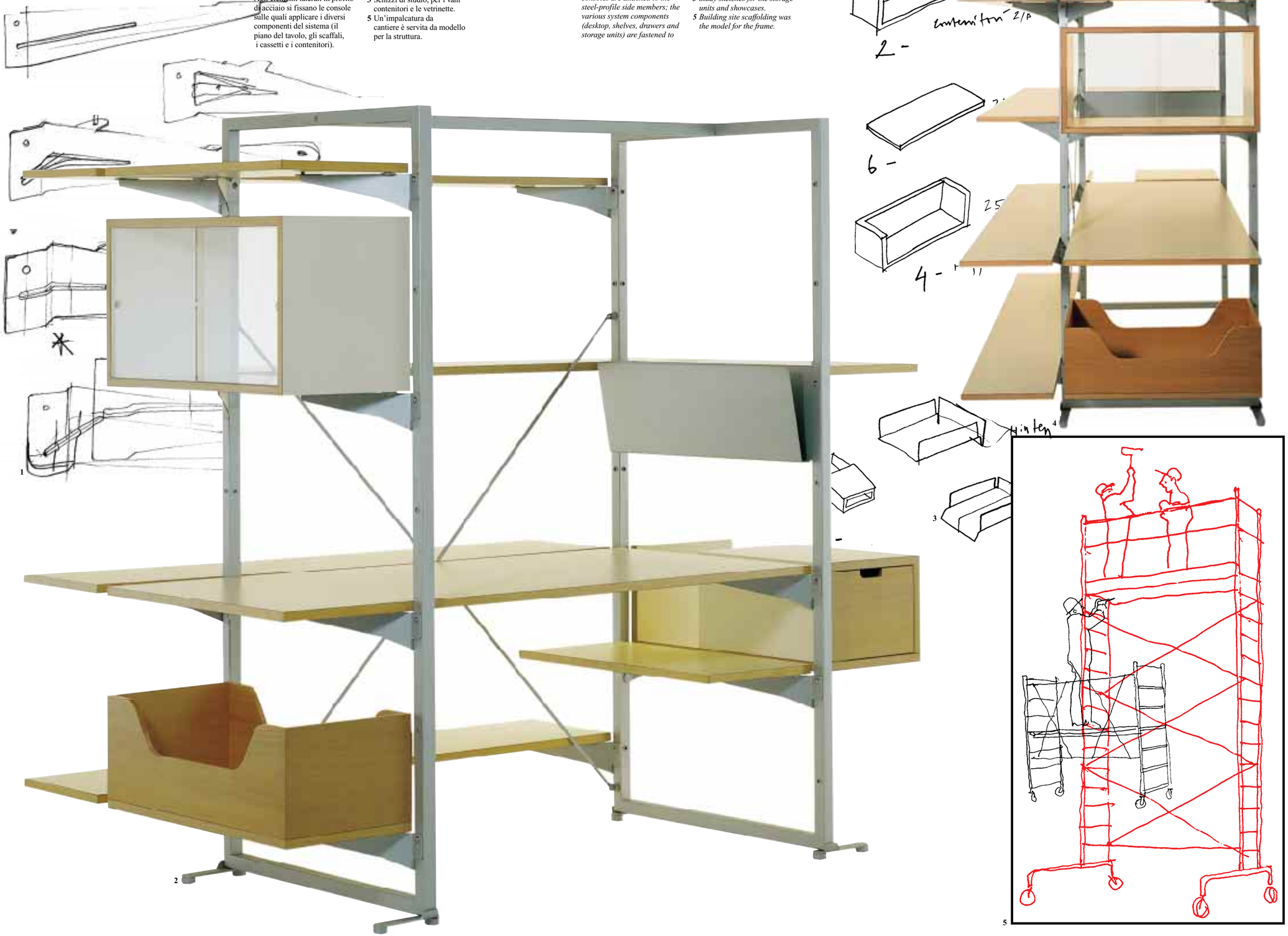


tiene solo alla fine; in un processo che tocca tutti i diversi momenti del lavoro e che si nutre delle esperienze più diverse. Così la messa a punto delle minuterie, degli estrusi o delle pressofusioni, di tutte le diverse finiture ha permesso loro di costruire una raccolta organizzata di indirizzi, una collezione di competenze che poi è il compendio prezioso al lavoro del designer.
Dalla ricerca sui materiali industriali agli oggetti anonimi tutto appare come un patrimonio da riutilizzare, ripensare, riprogettare, reinventare. Questo che appartiene a una poetica di ispirazione artistica diventa un modo per guardare le cose, di guardarsi in giro: immagini, oggetti, forme della vita quotidiana sono guardati come un patrimonio da reinventare, pronti a trovare la leva che ne ribalti il senso comune, a trovare nuovi significati per avviarli agli imprevisti dell'uso.
Ecco che interviene la questione funzionale: il progetto non impone un assetto formale definitivo; lascia aperta la possibilità di esprimere un punto di vista personale, non imposto dal gusto sicuro di un designer-artista.
Dopo l'esercizio di Sec, una struttura limpida, lucida e leggera, uguale a sé stessa nello sviluppo del suo estremo rigore, che si apre a libere interpretazioni e a una infinità di soluzioni, Häberli e Marchand hanno approntato un nuovo progetto sul tema della casa: Ricreo per Zanotta. In questo approccio per sistemi il tema dello standard (l'industria, l'ordine, la serie) si incontra con la vita quotidiana dove tutto cambia, si evolve, non ammette alcuna sorta di immobilismo o convenzione di genere. Il rigore si apre alla libera scelta degli accostamenti, dove la componente 'emozionale', ovvero personale, è decisiva.
La funzione, l'uso è il termine della questione su cui rimane sospeso il giudizio. Accade piuttosto che intorno all'uso si approntino tutta una serie di beni accessori (cassetti, portadocumenti, piani, scatole, contenitori di ogni tipo) da combinare, agganciare, spostare, aggiungere nel corso del tempo. L'insieme si può spostare in mezzo a una stanza o addossare a una parete per creare uno spazio autosufficiente, un luogo delimitato, uno spazio intimo per raccogliersi a lavorare, studiare...
Ricreo, dell'immagine di partenza, l'impalcatura, conserva l'aspetto 'arcaico', la forza elementare di una struttura 'primitiva', quasi 'bruta' nei profilati d'acciaio squadrati che si avvitano l'un l'altro. Rispetto a questi elementi, la mensola che sbalza a quarantacinque gradi per sorreggere i singoli accessori appare l'elemento più disegnato, vero rappresentante di quelle piccole invenzioni su cui si costruisce il senso del progetto: una lastra di acciaio piegata ad assumere una forma efficiente, un profilo resistente.
Ricreo è un libero esercizio di sistema che si è imposto un'immagine low tech, cioè a bassi investimenti, che impiega un'idea 'leggera' di tecnologia, non come pretesto formale quanto come spunto per la costruzione. Questo progetto, concepito come un sistema preciso, coerente, economico implica comunque una decisione da parte di chi è destinato a usarlo, in un processo che ammette sempre nel rigore la variabile della scelta emotiva, l'istinto.

Häberli and Marchand *belong to a generation of designers that has managed to merge its origins with the seductions and influences of other worlds (Häberli's South American roots seem to widen the horizons of an authentically Swiss tradition).*
Häberli and Marchand move in an enlarged world. Animated by an outstanding entrepreneurial spirit (intended as a love of the adventures of production) and by a strong sense of history (intended as awareness of their work as a craft developed in the course of time), they have successfully and decisively oriented their choices (of masters to be looked up to, of manufacturers to work with). For a while now they have been working together in Zurich.
One is struck by the atmosphere and working environment of their studio. Through the middle of it runs a

1 Schizzi di studio per la lastra di acciaio piegata che sostiene i differenti elementi accessori.
2, 4 Una composizione di Ricreo che ne illustra la versatilità. Agli elementi laterali in profilo di acciaio si fissano le console sulle quali applicare i diversi componenti del sistema (il piano del tavolo, gli scaffali, i cassetti e i contenitori).
Il principio progettuale sta nel dettaglio costruttivo del fissaggio che consente la trasformazione in versioni sempre diverse di Ricreo.
3 Schizzi di studio, per i vani contenitori e le vetrinette.
5 Un'impalcatura da cantiere è servita da modello per la struttura.

1 Study sketches for the bent steel sheet that carries the various accessories.
2, 4 A Ricreo composition illustrating its flexibility. The consoles are attached to the steel-profile side members; the various system components (desktop, shelves, drawers and storage units) are fastened to the former. The design principle lies in the constructional anchor detail which enables Ricreo to be transformed into countless versions.
3 Study sketches for the storage units and showcases.
5 Building site scaffolding was the model for the frame.



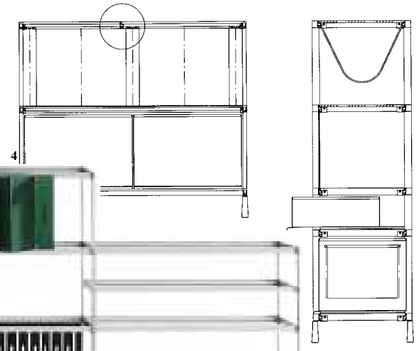
1

2

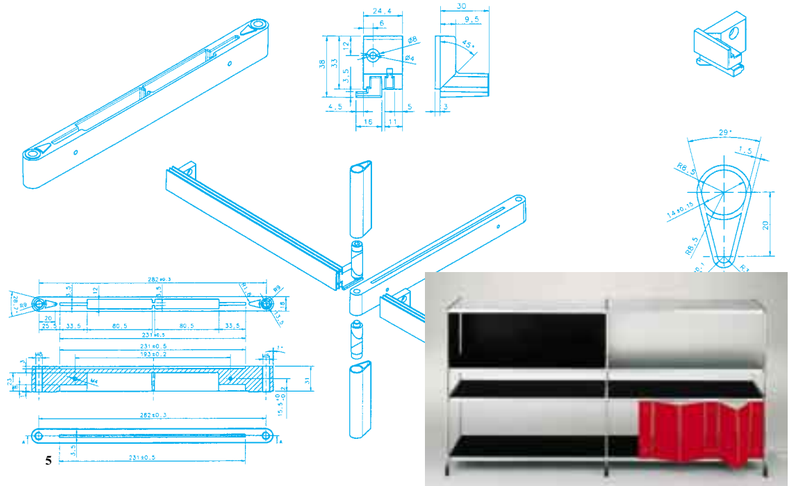
1 I quattro motivi di foglie in quattro colorazioni scelti per la serigrafia delle ante.
2 Il motivo grafico scelto e alcune immagini della vasta ricerca fatta dai progettisti per la serigrafia delle ante.
3, 6 Due composizioni che esemplificano le possibilità costruttive e di decoro formale delle ante di Sec, un sistema di scaffalature che si articola su due elementi: la struttura portante in alluminio, l'impalcatura infinitamente variabile nelle forme e facile da montare; i materiali di riempimento, che consentono di 'rompere' il rigido ordine geometrico della struttura arricchendolo con il mondo emozionale dei colori, delle superfici e delle forme.
4 Disegni tecnici di alcuni moduli realizzabili con Sec.
5 Disegni tecnici che esemplificano gli elementi costitutivi della struttura portante in alluminio e il sistema di incastro.

3

4



5



6

1 *The four leaf patters in four colors picked for silk-screening the doors.*
2 *The chosen graphic design and some images of the extensive studies undertaken by the designers for the door decor.*
3, 6 *Two compositions that exemplify the constructional and formal decorative possibilities of Sec's doors. The shelving system is based on two elements: the aluminum frame, that is the scaffolding infinitely variable as to the forms, easy to assemble; the infill materials which break up the rigid geometric order of the frame, enriching it with the emotional world of colors, surfaces and forms.*
4 *Blueprints of some modules that are possible with Sec.*
5 *Blueprints illustrating the elements that make up the aluminum frame and the joints.*

long row of (industrial type) shelves laden with objects, some of them hanging here and there, some scattered freely and almost at random but in thoughtfully measured juxtapositions. The studio is a place filled with references to and quotations from other worlds, from other views on the creating of design and on contemporary production, inventions or ordinary objects… A personal collection. A chamber of wonders for private use. Sure sources of inspiration to which the certainty of 'good' examples is entrusted.

Design, of the more institutional kind to be seen in magazines or museums, mingles here with humdrum products and 'anonymous' design, along with the Eameses, Bruno Munari and Enzo Mari. And added to it all is art, a horizon ever present (Duchamp, the Dada, Beuys, Judd...) because design needs 'high' models and intense inspiration (significantly, the two men first met against the background of a school of applied arts).

So between the lines of these references to different worlds can be read their passions, the feeling behind their work and their habit of research, their consciousness of a profession that can readily do without 'extemporary' signs recognizable as signatures. They seek instead the legitimacy of a craft geared to unswerving principles.

But this habit of surrounding themselves with miscellaneous objects reveals their approach to design; an approach inspired by forceful images and seductions, kindled by cultivated references that have accustomed them to "use images" to transfer their thoughts. Häberli and Marchand are trained in the use of a strong visual culture; where images have the power to bring a thought to life, to spark an idea; and along this thread runs a succession of hypotheses.

Guided by a sure hand, they lead straight to the final solution in which everything seems to return as if it had always existed. If anonymous design (or our surroundings, the ones we wouldn't like to change at all) is a school teaching us to speak an intuitive, basic language, even elementary in its clarity, no less fervent are the declarations "of love" made to chosen masters. It is an explicit choice in which to recognize themselves, because projects serve as models for research that can point the way ahead. One is inevitably reminded of Enzo Mari when looking at the Malvinas bowls for Danese, or of Bruno Munari's travel sculptures when looking at the Pop Up display stand for Luceplan.

Their instinctive choice led Häberli and Marchand first of all to exercise careful critical reflection, expressed in cultural promotion with exhibition designs and consultancy for institutions like the Museum für Gestaltung in Zurich, with which Häberli directed the Bruno Munari exhibition, "Showing air".

This approach to work adopted by Häberli and Marchand has 'cultivated' roots; each project refers to something else, to an image found in a book, to other patterns of research. There is also something cultivated about the choice of makers with whom they have collaborated, from Danese to Driade, Wohnbedarf, Thonet.

What struck me most of all about Häberli and Marchand were two things: their custom of giving absolute priority to research when starting any new project. And that certain "poetry of the objet trouvé", which makes observation of our surroundings and everyday life a design habit. Also notable is their conviction that function, or rather the use of an object, is hard to determine and should, generally speaking, be left as a moot point. Take their research on materials, and the idea of freedom of use that underpins the Sec programme designed for Alias. Their research into materials made it necessary to find suppliers with whom they could work in close contact, because "good form", of the right kind, is achieved only at the end; in a process embracing all the different phases of a job and nurtured on the most diverse experiences. Thus the development of fine details, of extrusions or die-castings, and all the various finishes, has enabled them to build up an organized collection of addresses, a collection of industrial skills providing a precious compendium to their own efforts.

From their researches ranging from industrial materials to anonymous objects, everything looks like a heritage to be re-used, re-thought, re-designed and reinvented. This adherence to a philosophy of artistic inspiration becomes a way of looking at things, of looking around them. Images, objects and forms of daily living are examined as a patrimony to be reinvented, ready to reverse the purposes commonly associated with them, to spot fresh meanings from which unexpected uses may develop. This is where the question of function comes in. The design lays down no definite formal purpose, but leaves scope for the expression of personal viewpoints, not imposed by the authoritative taste of a designer-artist.

After the Sec exercise, a limpid, lucid and light structure, equal to itself in the development of its extreme rigour, open to free interpretations and to an infinite number of solutions, Häberli and Marchand prepared a new project on the theme of the home: Ricreo, for Zanotta. In this approach by systems the question of standards (industry, order, series) comes into contact with daily life where everything changes, evolves and admits no immobilism or conventions whatever. The rigour is open to a free choice of combinations, where the 'emotional', or personal, component is decisive.

Function, or usage, is the issue on which judgement is witheld. Rather, around that possible usage a whole lot of accessories (drawers, document-holders, tops, boxes and cabinets of every description can be created – to be combined, fastened together, moved or added in the course of time. The whole thing can be moved to the middle of a room or placed against a wall to form a self-sufficient, delimited space, a secluded space for quiet concentration on work or study…

Ricreo retain from their initial image the scaffolding so to speak, the 'archaic' aspect and the elementary impact of a 'primitive', almost 'brute' frame of steel sections screwed into each other. Compared to these elements, the shelf sticking out at forty-five degrees to support the individual accessories appears to be the most designed, real object among those little inventions, and on which to build the sense of the design: a sheet of steel folded to assume an efficient shape, a resistant profile. Ricreo is an exercise in free systems. It has set itself a low tech, i.e. low outlay image, using a 'light' idea of technology, not as a formal pretext but as a clue to manufacture. Conceived as a precise, coherent and economical system, the design nevertheless implies a decision on the part of its users. Its process in fact, albeit rigorous, always allows for the variable of emotive choice, of instinct.

Alberto Meda
Paolo Rizzatto

Testo di Francesca Picchi
Fotografie di Donato Di Bello

Lampada Fortebraccio

Produzione: Luceplan
Anno: 1998

Text by Francesca Picchi
Photographs by Donato Di Bello

Fortebraccio lamp

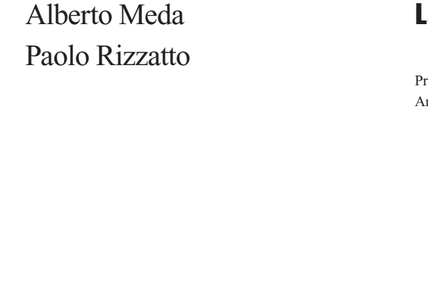
Manufacturer: Luceplan
Year: 1998

È un nuovo modello di lampada che ispirandosi al tipo a bracci articolati con movimento bilanciato da molle sa esprimere una grande eleganza formale non solo nella definizione degli elementi costitutivi ma anche nelle movenze aggraziate del suo movimento. Il nuovo grado di libertà aggiunto al movimento dei bracci stabilisce un perfezionamento rispetto al tipo conosciuto.

This new lamp inspired by the classic anglepoise has an elegance of form expressed not only through its component parts, but in the gracefulness of its mobility. The extra freedom of movement added to its spring-jointed arms puts it ahead of the old familiar type.

Non c'è dubbio che ad Alberto Meda e Paolo Rizzatto si debbano alcuni dei più bei pezzi della storia recente del progetto di illuminazione. Sostenuti da un appassionato e convinto modello sperimentale di ricerca, che inevitabilmente investe il processo della forma, si dedicano a ogni nuovo progetto solo se persuasi che l'innovazione stabilisca una concreta differenza nel panorama dei prodotti conosciuti (il processo investe tempi lunghi, non ammette frette da Salone, richiede tutto il tempo necessario ad arrivare a quel punto di saturazione in cui il lavoro sembra non muoversi più verso ulteriori stadi di avanzamento).
Così è stato per questo progetto. Rispetto al tipo della lampada a bracci articolati con movimento bilanciato da molle (inevitabile il riferimento alla Naska Loris) Fortebraccio apre a nuovi movimenti nello spazio. Lo snodo centrale (il gomito immaginario) è l'artefice del cinematismo. Funzionando da articolazione immette nuovi gradi di libertà nel movimento dei bracci. Rotazione e traslazione si combinano secondo un modello che trova evidenti ispirazioni nella robotica. Ma nel momento in cui la libertà di movimento diventa una chiave di lettura del progetto, il tema della manovrabilità richiede la definizione di un appiglio, un elemento non troppo pertinente alla tipologia della lampada da tavolo. Una bella maniglia enfatizza il punto di presa da cui prende l'avvio ogni movimento. È un 'segno' evidente dotato di una chiara autonomia formale (non è un'appendice casuale del riflettore). Come palese invito alla spiegazione d'uso (sappiamo bene che un riflettore metallico diventa pericolosamente incandescente se a stretto contatto con le alte temperature di una lampadina), la maniglia è colorata ed è stampata in una plastica traslucida che lascia intravedere l'anima di fili della parte elettrica: la trasparenza allude ai presupposti di sincerità formale che informano un insieme dove tutto è dichiarato, visibile, risolto nella sua chiarezza.
Il profilo snello dei bracci è il risultato di un progressivo lavoro di alleggerimento formale a partire da un sezione genericamente cava che fin dall'inizio trovava ragione nell'alloggiamento del cavo di alimentazione.
L'ispirazione alla natura organica del movimento, l'idea del braccio e del suo apparato di muscoli e nervi, è risolta con grande eleganza in forma allusiva e non forzata, nelle sinuosità appena accennate, nello scavo impercettibile delle forme che alludono a superfici scosse da una tensione interna come una pelle in tensione.
Colpisce l'impostazione per nodi problematici, dove ogni parte appare un sistema risolutivo, un apparato affrontato e risolto con tecniche e geometrie appropriate. La lampada, o meglio il gruppo lampada-riflettore, appare come un sistema tecnico-funzionale del tutto autonomo rispetto alla struttura (ossia il braccio articolato) che è in sostanza un organo di movimento: serve ad accompagnare la luce a seguire da vicino i nostri compiti quotidiani.
Ciascun componente trae il massimo di efficacia formale da ogni tecnologia: la geometria articolata degli snodi è risolta attraverso la microfusione in lega Zama, la forma concava e accogliente dei bracci articolati attraverso la curvatura della lamiera, la concezione integrata della testa e della maniglia attraverso l'iniezione della plastica... La ricerca di una forma necessaria è sostenuta da una lunga opera di modellizzazione. Anche attraverso l'uso di sistemi sofisticati come per esempio quello della stereolitografia che permette di visualizzare tridimensionalmente disegni complessi.
Se la forma finale si definisce nella composizione delle parti alla fine tutto torna in un insieme armonico. Ma ogni singola parte (precisa nella definizione del sistema tecnico di riferimento) potrebbe anche avere una vita propria: il riflettore come luce mobile (la tipologia è quella della lampada da garage), il braccio come articolazione generica.
Su tutto, nell'aspetto corazzato, colpiscono le movenze animali, l'eleganza del balletto meccanico che anima i cinematismi di Fortebraccio.

There's no doubt *that some of the finest pieces in the recent history of lighting design have come from Alberto Meda and Paolo Rizzatto. Spurred by a passionate belief in research and development that inevitably affects the process of form, they only embark on a new project if totally convinced that its innovation can make some genuine difference to the panorama of known products. The process takes a long time, but Meda and Rizzatto refuse to be hurried by the hectic pace of market deadlines. Their work requires all the time necessary to reach that certain point of saturation beyond which the project can be taken no further and is clearly ready to go into production.*
This was the case of this project. Compared to the type with articulated arms and a spring-balanced movement (with its inevitable reference to the Naska Loris), Fortebraccio is open to new movements in space. The central joint (the imaginary elbow) is what makes the kinematics work. Its articulation allows a new degree of freedom in the movement of the arms, rotation and extension being combined in a model clearly inspired by robotics.
But when that freedom of movement becomes a key to the whole design, its ease of handling calls for the definition of a grip, not normally associated with one's idea of a table lamp. A handsome handle attracts the hand to the point from which every movement must start. The handle is thus a conspicuous sign with a clear autonomy of form (not a random appendix to the reflector). Extending its self-explanatory invitation (and we well know how dangerously incandescent a metal reflector becomes if in close contact with the high temperatures of a bulb), the handle is coloured and moulded in a translucent plastic. Through it can be glimpsed the inner core of wires forming the electrical part (the transparency alluding to the assumption of formal sincerity which informs the project, where everything is declared, visible and manifestly resolved).
The slim profile of the arms is the result of a steady



1 Immagini iconografiche che sono servite da fonte di ispirazione per lo snodo centrale.
2 Schizzi di studio che documentano la messa a punto dello snodo centrale. La scioltezza di movimento è costruita intorno alla nuova concezione di questo elemento che permette al più esterno dei bracci di ruotare su due piani, orizzontale e verticale. Viene realizzato per microfusione in lega Zama, una tecnica di alta precisione utilizzata, per esempio, nella produzione delle minuterie per serrature.

1 *These iconographic illustrations helped to inspire the central joint.*
2 *Study sketches documenting the development of the central articulated joint. The fluency of movement is built around this newly conceived central articulation allowing the outer arm to rotate on two planes, horizontally and vertically. The joint is micro-cast in Zama alloy, with a high precision technique used, for example, in the production of small parts for locks.*

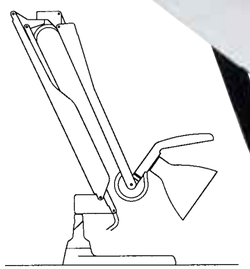
3 Una immagine di Fortebraccio con in primo piano la 'testa': può portare più fonti luminose e si conclude con una impugnatura (per orientare la luce con facilità) che incorpora l'interruttore o il dimmer.

3 *Fortebraccio with the 'head' in the foreground. It carries various light sources and concludes with a grip (for easy adjustment of the light) and built-in switch or dimmer.*

lightening of form, based on a hollow section which from the outset found its reason in the power cable housing. The inspiration for the organic nature of the movement, the idea of the arm and its apparatus of muscles and nerves, are handled with great elegance. In an allusive and unconstrained manner, the barely accentuated sinuosities and imperceptibly excavated forms allude to surfaces that seem to vibrate with inner tension like a taut skin. One is struck by the systematic approach to each problem, where every part becomes an apparatus, tackled and resolved with the appropriate techniques and geometries.
The lamp, or lamp-reflector unit, is treated as a techni-co-functional system entirely independent of its structure (i.e. the articulated arm), which is basically an organ of movement serving to accompany the light and to follow our everyday tasks from close-up.
Every component gets its maximum effectiveness of form from each technology (the articulated geometry of the joints is solved by Zama alloy microcasting, the concave and welcoming shape of the articulated arms by the curvature of the metal, the integrated conception of the head and of the handle by injected plastic…). The search for a necessary form was sustained by a long process of modelling. This included the use of sophisticated systems such as stereo-lithography, with which complex drawings can be visualized three-dimensionally. The final form is defined by the composition of its parts, and everything ultimately returns to a harmonious whole. But each single part (in the precise definition of its technical system of reference) could also have a life of its own: the reflector as a mobile light (similar to that of a garage-lamp), the arm as a generic articulation. Finally, the armoured look of this lamp is characterised by its animal movements, by the elegance of the mechanical ballet that animates Fortebraccio's kinematics.

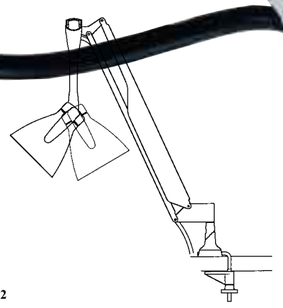
2 Disegni tecnici che documentano la possibilità di montare sui bracci teste diverse per ogni tipo di sorgente luminosa, da quella tradizionale che monta una lampadina a incandescenza, alla versione alogena a quelle a risparmio energetico. È prevista inoltre una versione a fibre ottiche, come illustrato nel disegno al centro.
3 Dettaglio dello snodo centrale. Si distinguono i due pezzi che articolano il movimento e il dettaglio dell'attacco del braccio di testa e del braccio di base con il relativo tirante.

***2** Technical drawings illustrating the possibility of mounting different heads on the arms for each type of light source, from the traditional incandescent bulb, to the halogen and energy-saving versions. There is also an optical fibre head, as illustrated in the drawing at the center.*
***3** Detail of the central joint, showing the two pieces that articulate the movement, and detail of the head arm attachment and of the base arm with tie-rods.*

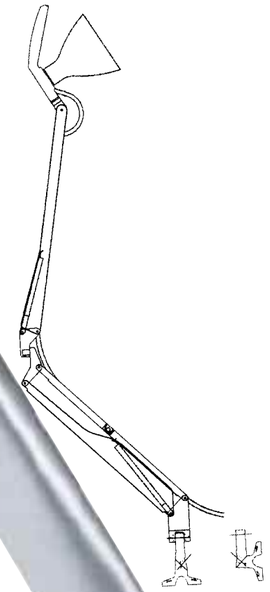


1 Abaco dei pezzi che compongono Fortebraccio. Ogni pezzo nasce da un rigoroso processo di messa a punto formale. Si distinguono i prototipi di base, le diverse finiture dei bracci e le varianti di colore della testa con la maniglia stampata a iniezione. Al centro, i vari modelli degli snodi e degli attacchi, realizzati con la tecnica della stereolitografia. Il gruppo lampada riflettore con l'impugnatura ed il cavo di alimentazione costituiscono una entità autonoma.

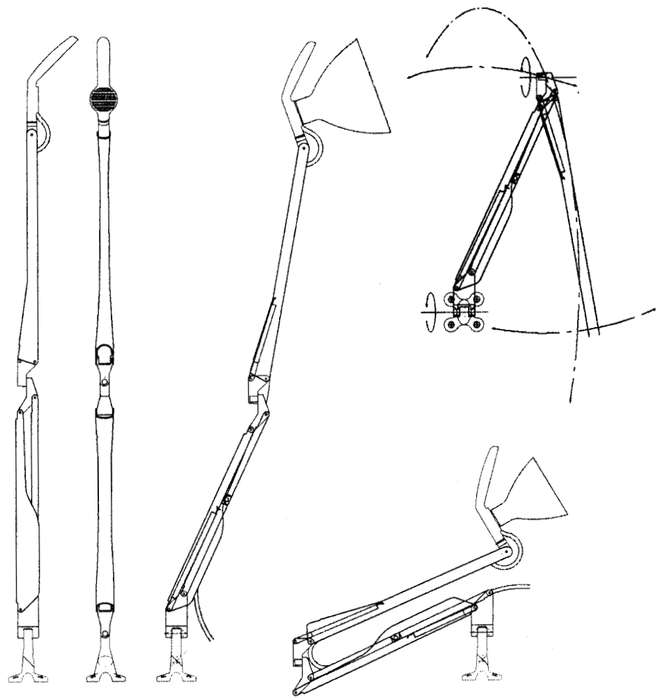
***1** Diagram of items making up Fortebraccio. Each piece results from a rigorous process of formal development. Note the various basic prototypes, the different arm finishes and colour variants to the head with injection-moulded handle. Visible at the center are the various models of joints and attachments, made using the stereo-lithographic technique. The lamp reflector unit with its grip and power cable housing form an autonomous entity.*



2



3



In queste pagine: disegni di sezione e viste nelle quali si distinguono i nodi intorno a cui è costruita la definizione della lampada. I bracci sono realizzati in lamiera verniciata. La loro natura organica nasce dall'idea di concepire una superficie cava che alloggi al proprio interno i cavi di alimentazione. Si distingue il dettaglio dell'attacco ai bracci della molla che calibra il movimento. I disegni documentano la concezione sistemica e la flessibilità d'uso della lampada. La concezione dell'attacco universale, che può essere montato su una base in ghisa, nel caso della versione da tavolo, o collegato a un morsetto, consente di ottenere una grande varietà di soluzioni d'uso.
La sua particolare geometria gli consente di montare il braccio su qualsiasi inclinazione.

On these pages: section drawings showing the joints around which the lamp is defined. The arms are made of painted metal plate and their organic nature stems from the idea of a hollow surface to house the power cables. Clearly visible here is a detail of the spring arm attachment used to calibrate the lamp's movement. The drawings document the systemic conception and flexible use of the lamp. The idea of a universal attachment, that can be assembled on a cast iron base in the case of the table version, or connected to a clamp, allows a wide variety of uses. Its particular geometry moreover enables the arm to be mounted on any inclination.

Domus 809 Novembre *November* '98

Testo di Hans Höger

Text by Hans Höger

Domus Academy

Indagare sul sistema città

Surveying the city system

La città tradizionale cederà il posto a una nuova struttura di luoghi virtuali per assolvere meglio alle nostre esigenze quotidiane? È quanto viene prospettato con sempre maggiore insistenza, nella convinzione che l'era del villaggio globale si estenda a macchia d'olio. Una trasformazione già in atto in alcune città, che presentano una "identità ibrida". È importante quindi indagare i meccanismi di questa mutazione per capire meglio quali cose tenere e a quali rinunciare, e delineare così nuovi scenari metropolitani. Come ha fatto la ricerca di Domus Academy Metropoli domestiche. Visioni di paesaggi dell'abitare, di cui propopiamo una sintesi in queste pagine.

Will the traditional city be supplanted by a novel structure of virtual places to do a better job of meeting our everyday needs? This is being more and more insistently envisioned, for one is convinced that the era of the global village is spreading like wildfire. This transformation is already underway in some towns, which present a "hybrid identity." So it is crucial to investigate the modes of this mutation to get a better grasp of what we should maintain or renounce, thereby outlining new metropolitan scenarios. One of these is Domus Academy's Domestic Metropolises. Visions of living landscapes which we summarize here.

Per valutare la condizione odierna della città potrebbe essere un punto di partenza cercare di tornare al suo stato più puro, semplice, quasi gestionale: la città come invenzione collettiva degli uomini alla cui origine non stanno architetture o piani regolatori ma rapporti sociali che persone o gruppi desiderano instaurare tra di loro. Nell'attuare questo intento si è mostrato utile e anche piacevole riservare a questi rapporti determinati luoghi che sono funzionali da una parte ed eloquenti dall'altra – visto che si tratta non solo di case private ma di luoghi pubblici, luoghi di comunicazione. Dall'agglomerarsi di questi luoghi, e dalla scelta di una posizione favorevole, nascono le città che sono caratterizzate dalla loro architettura e dai riti connessi a essa, ma anche da un insieme di processi simultanei che determinano la loro topografia, la loro funzione come sistema economico e la loro qualità come luogo di vita, lavoro, abitazione.
La crescente complessità del sistema-città che si è verificata a partire dall'avvento della Rivoluzione Industriale, è dovuta allo sviluppo dei rapporti sociali che nella città avvengono. Questi rapporti oggi non solo sono aumentati di numero ma seguono, grazie all'evoluzione tecnologica, delle dinamiche di comunicazione e mercato che non conoscono più limiti di tempo o di spazio. È iniziata l'era del villaggio globale la cui estensione non ha confini.
Non è ancora ben chiaro, per ora, quali saranno le conseguenze di questo recente sviluppo. C'è chi sostiene che alla città tradizionale resterà, alla fine,

METROPOLI DOMESTICHE Visioni di paesaggi dell'abitare *DOMESTIC METROPOLISES Visions of living landscapes*

URBANIZZAZIONE DEBOLE

Modelli di urbanizzazione debole in cui sono comprese tutte le attività abitative, produttive e di tempo libero, in un territorio-metropoli ai bordi della città dove vengono integrate nuove infrastrutture, organismi territoriali preesistenti e mobilità urbana attraverso uno sviluppo sostenibile.
"Parchi residenziali", spesso sovrapposti all'esistente, che creano un tessuto diffuso, flessibile, trasformabile, fatti di strutture aperte e mobili, spazi chiusi, elementi di arredo e servizi, attraverso l'integrazione di semilavorati, tecnologie e componenti industriali.

LIGHT URBANIZATION

Here we have light development models comprising all the living, manufacturing and leisure facilities in a metropolitan area at the city's edge. New infrastructures, preexisting regional offices and urban mobility are blended by means of sustainable growth.
There are "residential parks", frequently overlapping the existing structures, creating an extended, flexible and transformable fabric. It consists in open, mobile structures, closed spaces, street and home furniture and services made by combining semimanufactures, technologies and industrial parts.

L'utopia galleggiante
Floating utopia

Yasmin Lari, Iran
con Andrea Branzi, Francesco Messori
e Michele Zini

Città galleggiante per abitare grandi bacini, coste o fiumi, fatta di grandi piattaforme mobili che contengono numerose infrastrutture. Può essere spostata in altri luoghi e composta a piacere.
This floating city allows people to live on bays, shores or rivers. It is based on large moveable platforms fitted with a host of infrastructures and can be shifted and configured at will.

La città dell'orizzonte
Horizon city

Soichiro Kanbayashi, Giappone
con Andrea Branzi, Francesco Messori
e Michele Zini

Una città fluviale per bacini artificiali, in cui i tetti coincidono con il livello del terreno; le architetture galleggiano e si spostano come grandi chiatte, e i tetti ricompongono nuovi territori e attraversamenti.
This is a river-city for artificial lakes, with the roofs at the ground height. The floating buildings move like huge barges and the roofs engender novel areas and crossings.

Uno spazio più uno spazio
Add-on space

Yi-Cheng Kuo, Taiwan
con Andrea Branzi, Francesco Messori
e Michele Zini

Sistema di elementi mobili uno dentro l'altro, che possono rimanere compatti o essere disposti liberamente nel territorio. Si creano così secondi luoghi per altre attività e uno spazio continuo, che mette le persone in contatto stretto con la natura.
This is a system of mobile elements one inside the other that can be used together or scattered freely over the region. Thus one can generate different spaces for other activities and a continuous space; this allows people to be close to nature.

Indagare sul sistema città *Surveying the city system*

soltanto il destino di fare da testimone del passato. I suoi luoghi reali saranno sostituiti da luoghi virtuali che permettono un più facile e più rapido scambio di rapporti sociali, per non parlare della notevole gamma di altri servizi offerti grazie al collegamento in rete. C'è chi prevede addirittura che la qualità della vita nella città non sarà più legata alla qualità della sua architettura e dei suoi volumi edilizi. *La città generica* descritta da Rem Koolhaas costituisce un avvertimento in questo senso e anticipa alcune delle condizioni ipotizzabili per la vita urbana del futuro.
Nello scenario di Koolhaas tutti i termini chiave del vecchio sistema città subiranno profonde modifiche, se non saranno addirittura completamente aboliti. Al posto del concetto di *Genius loci* o di un sistema di riferimenti che comunque caratterizzi in qualche modo i luoghi della città, subentra una diffusa e mutevole identità ibrida che rinuncia espressamente a qualsiasi richiamo del passato. La struttura della città generica è frattale; ricorre alla ripetizione infinita del sempre medesimo modello base. La sfera pubblica sarà evacuata, nel programma urbanistico trovano posto solo i movimenti strettamente necessari. Le strade sono destinate esclusivamente alle automobili. I pedoni vengono indirizzati su 'passeggiate' contornate dalla messa in scena di condizioni ambientali che sono la grottesca caricatura della vita nella città storica.
Dal punto di vista tipologico esisteranno due elementi chiave: uno è l'aeroporto, l'altro sono gli alberghi. L'aeroporto, dotato di punti vendita duty-free e di qualità spaziali spettacolari, offre un grande numero di servizi non riferiti all'attività del viaggio. All'occorrenza è persino in grado di sostituire la città stessa. Gli alberghi invece assumono la destinazione funzionale generale della città. Con la loro espansione e la completezza dei loro servizi renderanno ridondanti quasi tutti gli altri edifici per costituire, infine, una città di dieci milioni di persone tutte chiuse a chiave nelle loro stanze davanti allo schermo di un terminale.
La descrizione di Koolhaas è molto meno ipotetica di quanto potrebbe sembrare. Esistono già degli assetti urbani che corrispondono, in un modo o nell'altro, alle connotazioni della città generica. Koolhaas stesso ha approfondito la sua analisi presentando, sotto il titolo di *City of exacerbated difference* un lavoro di ricerca sulla zona del Pearl River Delta compresa tra Shenzhen e Hong Kong. Lì sta nascendo una città diffusa che nel 2020 conterà circa 34 milioni di abitanti. A seguito del boom economico intorno a Shenzhen emergono oggi delle esigenze di progettazione che portano a un fenomeno di architettura discount: 5 disegnatori x 1 notte + 5 computer = 300 case monofamiliari standardizzate; 1 architetto x 3 notti + 1 computer = 1 palazzo condominiale di 7 piani; 1 architetto x 7 giorni + 1 computer = 1 palazzo condominiale di 30 piani. Le destinazioni d'uso sono comunque provvisorie. Particolare importanza riveste l'obiettivo di assicurare le prerogative urbane per accogliere ogni giorno migliaia di nuovi abitanti nel delta.
Per chi vive in una città tradizionale in Europa è difficile immedesimarsi in condizioni di realtà come queste. È persino difficile credere che la città tradizionale cederà il posto a una nuova struttura di luoghi virtuali per assolvere meglio alle nostre esigenze quotidiane – anche se in molti luoghi di produzione una trasformazione del genere è già avvenuta. Diventa di fondamentale importanza capire quali sono i meccanismi decisionali di questa trasformazione e quali sono i processi per gestire le scelte – ammesso che delle scelte ci siano. Trattandosi in larga misura del proprio rapporto personale con la città, credo che un po' tutti – che semplicemente la abitino o che si occupino di progettazione – siano chiamati ad assumere un atteggiamento da esploratori per indagare

METROPOLI DOMESTICHE Visioni di paesaggi dell'abitare *DOMESTIC METROPOLISES Visions of living landscapes*

PRODOTTI, ARCHITETTURA, CITTÀ

PRODUCTS, ARCHITECTURE AND THE CITY

Un nuovo modello di industrializzazione della casa che coincida con quello del prodotto e apra nuove frontiere nella produzione della merce.
This is a new approach to mass-produced homes that coincides with the product's and blazes the way for the manufacture of goods.

La casa a catalogo
Catalogue home

Ik-seo Choi, Corea
con Dante Donegani, Giovanni Lauda e Jae Kyu Lee

Un nuovo modello di industrializzazione della casa per una città senza architettura. Attraverso la stratificazione, su di uno scheletro metallico, di unità prefabbricate (soggiorni-bar, gallerie idroponiche, box auto, acquari domestici...) collegate da ascensori privati abitabili, l'abitare diventa un immagazzinamento temporaneo di relazioni pubbliche e private.
This is a fresh model for industrialized building in a town without architecture. By means of layers, a metal frame and prefabricated units (living-rooms, hydroponic galleries, garages, domestic aquariums, etc.) living becomes a temporary collection of public and private relations. All these sectors are linked by private, livable elevators.

La casa perimetrica
Perimeter house

Jae-Gong Lee, Corea
con Dante Donegani, Giovanni Lauda e Jae Kyu Lee

Un'area vuota e uno spazio indiviso. Le attività domestiche restano condensate nel perimetro dell'abitazione includendo arredo e attrezzature. I pannelli prefabbricati di tamponamento assorbono l'energia solare e, ruotando verso l'esterno, dilatano lo spazio domestico verso la città.
Here you have an empty zone and unbroken space. The domestic activities are concentrated at the perimeter of the dwelling, including the furniture and fittings. The prefabricated infill panels absorb the sun's energy; also, they can be rotated outwards, expanding the interior space towards the city.

La casa dispensa
On-the-shelf home

Sun-Hwa Shin, Corea
con Dante Donegani, Giovanni Lauda e Jae Kyu Lee

Per sfruttare verticalmente lo spazio, gli ambienti funzionali vengono disposti su una scaffalatura metallica contenente gli impianti, e collegati fra loro da scale e complementi d'arredo scorrevoli su binario.
In order to exploit space vertically, the rooms are arranged on a metal shelf accommodating the services. They are connected by stairs and track-mounted sliding furniture.

SEMILAVORATI URBANI

SEMI-FINISHED GOODS FOR THE CITY

Elementi a scala media di infrastrutture urbane; segmenti parziali capaci di produrre scenari globali e di far coincidere il sapere ambientale dell'architettura con l'intelligenza logistica del design.
These are intermediate-scale urban components. The partial segments are able to produce global constructions and make architecture's environmental knowledge fit the logistical intelligence of design.

Gioco e realtà
Games and reality

Boo Mee Kim Yoo, Corea
con Dante Donegani e Giovanni Lauda

Pavimentazioni artificiali modulari come filtro tra il bambino e la città. Spazi per il gioco non estraniati dal mondo degli adulti, ma in relazione con lo spazio urbano. Attraverso l'inserimento nel tessuto cittadino (piazze, giardini, interni pubblici, stazioni, supermercati) e la scelta di giochi primari ed esercizi percettivi, il bambino non è più emarginato in parchi gioco ancora più innaturali della città stessa, ma stimolato nella fantasia e favorito nell'apprendimento dell'esperienza del proprio ambiente quotidiano, urbano e reale.
Modular, artificial paving acts as a filter between the city and its children.Playgrounds are not separated from the adults' world: they relate to the urban space. Because they are inserted in the urban fabric (squares, gardens, the interiors of public buildings, stations and supermarkets) children no longer have to feel that they have been parked in spaces that are even more unnatural than the town itself. This, plus the choice of primary games and perceptive exercises, stimulates their imagination, favoring the learning of their own everyday, urban and real environment.

Il rifiuto leggero
Light waste

Eva Kumi, Furio Yamano, Spagna
con Dante Donegani e Giovanni Lauda

Struttura modulare per la raccolta differenziata da inserire nelle strade o nei cortili. Un traliccio d'acciaio accoglie linguaggi e logiche differenziate:
- contenitori leggeri, "usa e getta", riciclabili insieme con il loro contenuto per la carta e la plastica;
- contenitori leggeri o trasparenti per lattine e vetro;
- contenitori dal linguaggio archetipo e 'trasparente' per le medicine e le batterie scadute;
- anfore in materiale plastico per le discariche dell'archeologia del futuro.
Rifiuti da leggere come risorse all'interno di un sistema di raccolta che è anche di informazione e comunicazione pubblicitaria.
Here is a modular structure for selective waste collection conceived for street or courtyard use. A steel lattice contains diverse languages and purposes:
- lightweight 'disposable' bins that can be recycled together with the contents (paper and plastics).
- lightweight or transparent bins for cans and glass.
- bins whose language is archetypical and 'transparent' for expired medicines and batteries.
- plastic amphoras for the landfills of future archaeology.
Waste should be treated as a resource in part of a waste collection system that embraces information and ads, too.

Indagare sul sistema città *Surveying the city system*

sul loro rapporto con la città e per capire meglio a quali cose tengono e a quali cose sono disposti a rinunciare. Ritengo che tutti noi siamo chiamati a occuparci in prima persona della città che vogliamo e di come la vogliamo.
Per fortuna esistono alcuni precursori in materia. Forse varrebbe la pena rimettersi sulle orme delle esplorazioni che Ugo La Pietra iniziò trent'anni fa, o che i Global Tools compirono alla metà degli anni Settanta, o che Lucius Burckhardt ha portato avanti fondando una nuova scienza empirica chiamata 'promenadologia' (pochi mesi fa, del resto, Burckhardt nell'ambito di una iniziativa di Villa Medici a Roma ha ideato dieci passeggiate romane che sono a disposizione di chi vuole scoprire i lati sconosciuti di una delle città più visitate al mondo). Poi esistono anche gruppi di nuova formazione che indagano sulle condizioni della città oggi: l'Associazione Abaco di Vicenza, il gruppo A12 di Genova, il gruppo Instant City di Torino, per menzionarne solo alcuni. Indagando ed esplorando, chissà se alla fine non si scopra che sarebbe anche pensabile abbinare l'esperienza di una vita analoga alle comodità dell'impiego di strumenti digitali.

One way of starting *to assess the state of cities today might be to go back to their purest, simplest, almost embryonic state: to the city as humankind's collective invention. Its origins would lie not in architecture or master plans, but in the social relationships that people or groups wanted to establish among themselves.*
To implement that intent, they will have found it useful, as well as agreeable, to allocate to these relationships certain places which would be on the one hand functional and on the other – since they involved not just private houses but public buildings and places of communication – eloquent too. From the agglomeration of these places, and the favourable sites picked for them, sprang cities characterised by their architecture and attendant rites. But they were also distinguished by a simultaneous processes determining their topography, their purposes as an economic system, and their quality as places of life, work and habitation.
The growing complexity of the city system to be found after the Industrial Revolution was due to the development of the social relations that were being formed in those cities.
Today these relationships have not only increased in number but, thanks to technological evolution, they also follow the progress of communication and markets that no longer witness any limits to time or space. The era of the global village has begun and it has no boundaries.
It is not yet quite clear what the consequences of this recent development will be. Some people feel that the traditional city will ultimately be doomed only to witness the past. Its real places will be substituted by virtual ones, allowing an easier and faster exchange of social relationships, not to mention the notable range of other services offered by internet links. Some even predict that the quality of life in cities will have no bearing on the quality of their architecture and built volumes. The generic city described by Rem Koolhaas poses a warning in this sense, and anticipates some of the conditions that may be envisaged for urban life in the future.
In Koolhaas's scenario, all the key terms of the old city system will be subjected to deep changes, if not actually abolished entirely. The concept of tutelary spirits or of a system of references somehow distinguishing the city's places, will be ousted by a widespread and changeable hybrid identity; all reference to the past will be expressly renounced. The structure of the generic city is fractal, using an infinite repetition of the same basic pattern. The public

METROPOLI DOMESTICHE Visioni di paesaggi dell'abitare *DOMESTIC METROPOLISES Visions of living landscapes*

VERSO UN CATALOGO DI LUOGHI *CREATING A CATALOGUE OF SPACES*

Vediamo la casa come un personale assemblaggio di luoghi d'arredo, prodotti industrialmente e messi in vendita da una industria nuovamente disposta alla sperimentazione e al piacere di produrre qualità. I luoghi d'arredo sono porzioni di spazio domestico, concreti e riproducibili. Sono concetti del dormire, del cucinare e del lavorare, riproposti come forme ambientali acquistabili. Sono le funzioni del vivere che si materializzano e diventano, proprio attraverso una forma-identità, sempre esplicita, immediata e disinvolta, tensione poetica.
I luoghi d'arredo sono luoghi ibridi, sfumati e indisciplinati, in cui più funzioni si fondono, inventando tipologie, oppure si dissociano creando luoghi diffusi.
We envision the home as a personal assembly of furniture places, mass-produced and sold by an industry that is once again ready to experiment and experience the pleasure of producing quality. The furniture places are concrete, reproducible portions of domestic space. They are concepts of sleeping, cooking and working offered as buyable room forms. These living functions materialize and become, through an identity-form, poetic tension that is always explicit, immediate and easy.
The furniture places are hybrids, obeying no rules and with no sharp boundaries; several functions merge, inventing typologies, or they separate, generating extended places.

Fermata domestica
Domestic stop

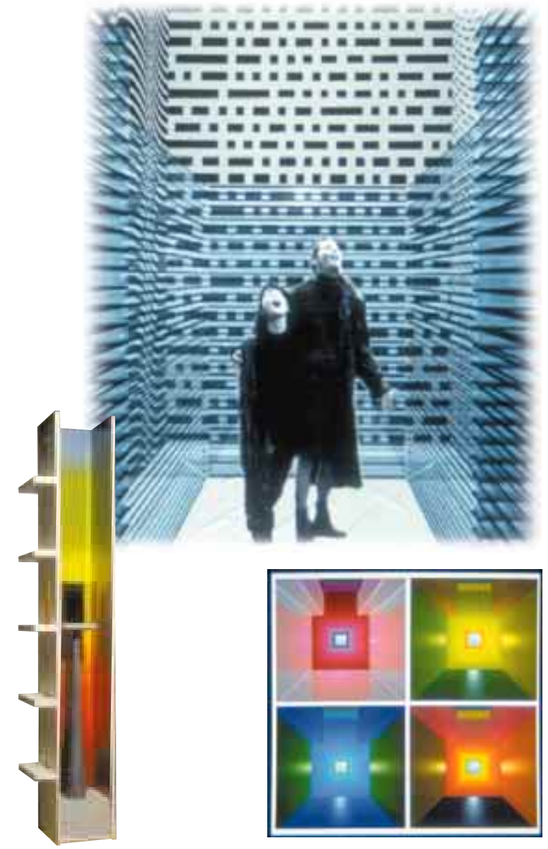
Santiago Guillem Roque, Spagna
con Alberto Garutti e Giovanni Levanti

La relazione tra metropoli e casa diventa lo spunto per la creazione di un oggetto che traduca in 'luogo' questo tema. L'automobile entra nel paesaggio domestico e interagisce con esso. Una forma 'plastica', che è guscio per l'auto, ma anche libreria, armadio e ripostiglio, racconta il passaggio dalla metropoli alla casa e viceversa.
The relationship between the metropolis and the home becomes the key for the conception of an object that translates this theme into a 'place'. The car enters the domestic landscape and interacts with it. A 'plastic' shape houses the vehicle, but it also is a bookshelf, wardrobe and closet, narrating the trip back and forth from the home to the metropolis.

Piccolo viaggio verticale
Short vertical journey

Woung-Gi Lee, Corea
con Alberto Garutti, Giovanni Levanti

L'ascensore diventa occasione per un piccolo viaggio nelle viscere della casa. Scorrendo all'interno di un lungo vano luminoso la cabina, le cui pareti trasparenti si presentano variamente decorate, interagisce dinamicamente con una serie di pannelli texturizzati, facilmente applicabili lungo i muri. Esperienza visiva, cromatica, psicologica e narrativa che riqualifica un luogo tipicamente emarginato.
The elevator offers an opportunity for taking a trip into the depths of the home. The elevator's transparent walls are decorated; as it runs inside a deep, bright compartment, it interacts dynamically with some textured panels that can easily be attached to the walls. This visual, chromatic, psychological and narrative event brings new life to a typically neglected place.



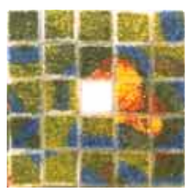
LA CASA DOPO LA TEMPESTA *HOME AFTER THE STORM*

Si smobilita, la guerra è finita, abbiamo perso, tutti a casa, la casa non c'è più, macerie, i mobili li hanno rubati. Ricominciamo. Abitiamo poco, abitiamo meglio.
The order to demobilize has been given, the war is over, we lost and everybody rushes home. But the house is no longer standing, all is in ruins and the furniture has been stolen. Time to start afresh, living better with less.

La natura dentro la casa
Nature enters the home

Beatriz Luz Dupin, Brasile; Keiko Kabuto, Giappone;
Eun Jeong Lee, Corea; Pek Leng Lim, Singapore;
Ling Ying Su, Taiwan
con Massimo Morozzi e Karen Chekerdjian

La natura entra dentro la casa. Un nuovo colloquio, una relazione tra l'uomo e il tempo. Cubi di dimensioni diverse, collegati da connessioni plastiche di facile utilizzo. Composizioni di frutti, verdure, fiori. Uno spazio reversibile che si allarga, si stringe, divide. Permette di manipolare, esplorare, sentire, vedere.
Nature enters the home. There will be a novel relationship between mankind and time. Cubes in a range of sizes will be linked by easy-to-use plastic connections. There will be arrangements of fruit, flowers and vegetables. The reversible space expands, narrows and splits, so you can handle, explore, feel and see.



La domesticità selvatica
Domesticity in the wild

Nikolaus Göttsche, Italia
con Ampelio Bucci, Massimo Morozzi e Véronique Demaret

In futuro, dicono alcuni, non ci sarà più lavoro. Un personaggio, ai nostri occhi inconsueto, domina allora questa visione del futuro: un nuovo selvaggio. Un evoluto primitivo le cui prede sono la coerenza e l'autenticità. Si propone quindi di addomesticare le energie selvatiche in più coerenti e autentici comfort domestici. Nuovi oggetti capaci di accumulare pazientemente luce, freddo, calore, elettricità da rilasciare al momento opportuno.
According to some observers, the future will not involve work anymore. Someone we find a weird figure will then dominate this future vision: a new savage. They are evolved primitives whose prey is coherence and authenticity. Therefore, we envision taming the wild energy into more coherent, authentic domestic comforts. New objects will be capable of patiently accumulating light, cold, heat and power to be released at the right moment.

Indagare sul sistema città *Surveying the city system*

sphere is evacuated, and the planning schedule has room only for strictly necessary movements. The streets are reserved exclusively for vehicles, pedestrians being crammed into 'walks' hemmed by an environmental scene which is a grotesque caricature of life in cities of the past. As far as type is concerned, two key elements will exist: the airport and the hotel. The airport, equipped with duty-free outlets and spectacular spatial qualities, offers a large number of services not related to travel. If necessary it can actually replace the city itself. The hotels on the other hand assume the general functional purposes of the city. Their expansion and the fullness of their services make nearly all the other buildings redundant. Eventually there will be a city of ten million people, all locked into their rooms and glued to a terminal screen.

Koolhaas's description is much less hypothetical than it might sound. Urban settlements already exist which correspond, in one way or another, to the connotations of his generic city. Koolhaas himself has taken his analysis further by presenting, under the title City of exacerbated difference, *a research project on the Pearl River Delta zone situated between Shenzhen and Hong Kong. A sprawling city is growing there, which in 2020 will contain about 34 million inhabitants. Following the economic boom around Shenzhen, a nascent need exists for design related to a phenomenon of architectural discounts: 5 draughtsmen x 1 night + 5 computers = 300 standardized one-family homes; 1 architect x 3 nights + 1 computer = 1 7-storey apartment block; 1 architect x 7 days + 1 computer = 1 30-storey apartment block. The end-purposes are however provisional.*

Particular importance is attached to the target of ensuring urban prerogatives to welcome thousands of new inhabitants to the delta every day.

For those who live in a traditional European city it is difficult to picture and to identify with conditions like these. It is even hard to believe that the traditional city will give way to a new structure of virtual places, in order better to meet our daily requirements – even though in many places of production a transformation of the sort has already happened.

It becomes fundamentally important to understand what are the decision-related mechanisms behind this transformation and what are the processes adopted to direct the choices – assuming there are any.

Being in large measure concerned with our personal dealings with cities, I believe that a good many people – who simply live in cities or happen to be involved in their design – will now be expected to assume the attitude of explorers; they will be called upon to survey their relationship with cities and better to understand what they care about most and what they are prepared to do without. I believe all of us will be summoned to deal directly with the cities we want and how we want them.

Luckily, a number of precursors exist in this respect. Perhaps it would be worthwhile retracing the explorations begun by Ugo La Pietra thirty years ago, or those pioneered by Global Tools in the mid-1970s, or which Lucius Burckhardt developed by founding a new empirical science called 'Promenadology' (and only a few months ago Burckhardt drafted, for an initiative at Villa Medici in Rome, ten Roman walks, available to anybody wishing to discover the unknown sides of one of the world's most visited cities). Then there are also a number of newly formed groups that are enquiring into the conditions of the city today: the Associazione Abaco of Vicenza, the A12 Group in Genoa and the Instant City group in Turin – to mention just a few.

By surveying and exploring, people may perhaps eventually discover that it would even be thinkable to combine the experience of a life similar to that described, with the convenience of digital tools.

METROPOLI DOMESTICHE Visioni di paesaggi dell'abitare *DOMESTIC METROPOLISES Visions of living landscapes*

LIBERARE LO SPAZIO

FREEING SPACE

Lo spazio liberato e il piacere dei consumi: concentrare risorse e funzioni a favore di una maggiore mobilità domestica, di una maggiore libertà dello spazio non progettato; realizzare una casa più autobiografrica e liberare i consumi individuali dal possesso di hardware costosi e definitivi.

Freed space is related to living comfortably; one should concentrate the resources and functions to obtain greater domestic mobility and more liberty in the undesigned space. The home ought to be more autobiographical and free individual consumption from owning costly, definitive hardware.

Liberare lo spazio con gli arredi-servizio
Freeing space with service-furniture

Il freddo portatile
Portable cold

Omer Unal, Turchia con Dante Donegani, Giovanni Lauda e Jae Kyu Lee

Una collezione di borse termiche che, collegabili a un compressore, mantengono freschi i cibi. Integrando il packaging dei prodotti, il carrellino del supermercato, la borsa della spesa e il frigo, i thermobox riducono i consumi per il trasporto e la conservazione degli alimenti; distribuiti nei supermercati e utilizzabili contro deposito, liberano i consumi individuali del possesso di costosi elettrodomestici.

This collection of insulated bags can be connected to a compressor, keeping food fresh. By combining the packaging of the products, the supermarket cart, the shopping bag and the refrigerator, the thermoboxes cut consumption for transportation and food conservation. They can be distributed at the supermarkets on payment of a deposit, and release people from having to own costly appliances.

Il corredo del nomade
The nomad's kit

Paulo Newton Bernini Filho, Brasile - Juan José De San Martin, Argentina - Diana Patricia Mendez Pira, Colombia - Lina Sinopoli Lazo, Venezuela - Pascal Tarabay, Libano con Dante Donegani, Giovanni Lauda e Nikolaos Koronis

Semplici bisogni sedentari per spazi temporanei. Piccoli oggetti elettricamente ricaricabili su un sistema "hung'n'plug" (un appendino elettrificato). Una borsa-frigo, un secchio-lavatrice, una scopa-aspirapolvere, un calorifero portatile, un vassoio per cucinare, e un "teddy bed" (il letto del ragazzo nomade).Il frigorifero viene portato al supermercato e funziona con aria fredda una volta inserita la presa. Il secchio ha un motore sul fondo e un coperchio "usa e getta" contenente il detersivo. Il "teddy bed" ha un letto e giocattoli gonfiabili dentro la sua pancia. Il vassoio ha una struttura riscaldante che permette di avere la cucina in qualsiasi parte della casa.

Temporary spaces have simple, sedentary needs.The small, rechargeable objects feature a "hung'n'plug" system. There is a fridge-in-the bag, a bucket-washing machine, a broom-vacuum cleaner, a portable radiator, a cooking tray and a "teddy bed" (for nomadic kids).The refrigerator can be carried to the supermarket and runs on cool air once it has been plugged in. The bucket has a motor at the bottom and a disposable cover containing the detergent. The "teddy bed" has a bed and inflatable toys in its belly. The tray has a heating structure that allows you to have the kitchen anywhere in the house.

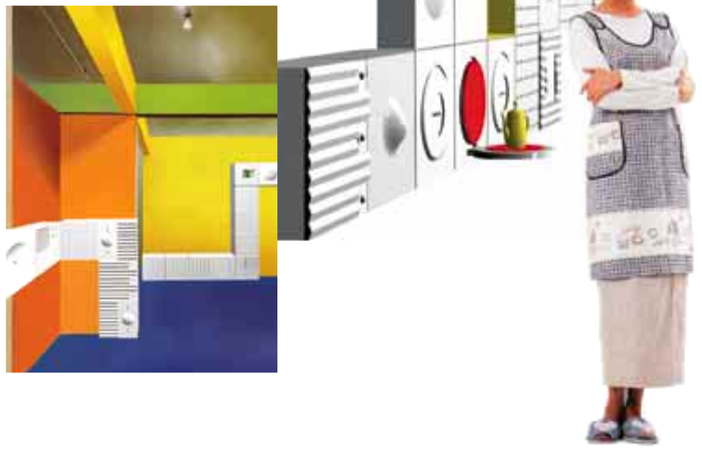
Liberare lo spazio integrando arredi, impianti, attrezzature
Freeing space by combining furniture, services and equipment

La casa cablata
Wired home

Hyung-Jae Maeng, Corea con Dante Donegani, Giovanni Lauda e Jae Kyu Lee

Un sistema integrato costituito da canaline, attrezzature ed elettrodomestici modulari e componibili, assolve a ogni esigenza per il comando, la distribuzione e l'utilizzo in casa dell'energia elettrica e dell'acqua: un impianto esterno ampliabile senza limiti e modificabile nel tempo.

A combined system of ducts, equipment and modular appliances does every task concerning the control, distribution and use of power and water at home. This external system can be extended at will and modified over time.



La casa libro
Booklike home

Weng Loong Dennis Fong, Singapore Heng Soon Calvin Shi, Singapore Boon Wayne Tan, Singapore con Dante Donegani, Giovanni Lauda e Nikolaos Koronis

Uno spazio abitativo da sfogliare come un'agenda o un libro. Ogni pagina è un elemento verticale che integra bisogni e rituali quotidiani: il lavarsi, dormire, mangiare... Questi elementi, scorrevoli su binari, flessibili nell'uso e versatili nel linguaggio, utilizzano il minimo spazio funzionale a favore del "maximum lifestyle".

You can leaf through this living space like a diary or book. Each page is a vertical member uniting daily needs and rituals: washing yourself, sleeping, eating, and so forth.Mounted on tracks, these elements boast flexible use and versatile language; they utilize the least functional space to ensure the utmost in life-style.

Testo di Beppe Finessi

Text by Beppe Finessi

Fabio Novembre

Pioggia di Novembre

November rain

Fabio Novembre rappresenta una felice eccezione nel panorama mono-tono dei giovani autori, un raro caso di autonomia progettuale, lontano dalle scuole, dalle mode, dai grandi maestri.
Un nuovo anarchico dell'architettura che percorre con disinvoltura una strada autonoma, facendo coincidere stile di vita con filosofia di progetto.

Fabio Novembre is a welcome exception in the run-of-the-mill panorama of young architects. A rare example of independent design, he stands aloof from schools, fashions and masters. A new anarchist of architecture, he blithely does his own thing. With a lifestyle matched by his philosophy of design.

Fabio Novembre è uno che dà del tu alla vita e dell'io all'architettura. Vita e architettura: mescolate nelle forme, nei modi e nello stile. Sovrapposte, sommate, moltiplicate. Perché di fronte ai dettami del progetto – guardare il contesto la storia la tradizione oppure guardare dentro di sé – Fabio Novembre ha scelto di mostrarsi. Così, teorico dell'effimero, "gli oggetti dovrebbero avere una scadenza", intellettuale urbano, leccese di nascita, barocco di formazione, nomade per vocazione. Così, spinto ma non volgare, fulmineo ma non superficiale, anfitrione ma non santone, Novembre 'frequenta' la vita correndo sempre staccato da terra, per forza, per velocità, per leggerezza, importando tutto questo nell'architettura, cosciente di come la vita stessa sia un progetto, da vivere col sorriso e senza mai prendersi troppo sul serio.
Una corrispondenza perfetta tra ciò che si è e quello che si fa. Così quando ci si veste per metà al mercatino delle pulci e per metà dagli amici stilisti, quando lo spazio in cui si vive è una vecchia fabbrica in cui venivano disegnati aeroplani e lo si arreda con oggetti che corrono liberi su ruote come la sua vecchia BMW del '59, se un frigorifero diventa mobile hi-fi per ascoltare arie di Puccini e le casse acustiche sono quelle dei concerti negli stadi mentre sopra il letto occhieggia la pornostar del momento, allora tutto è chiaro, anche il resto sarà, così, per sovrapposizione di piaceri, per addizione di emozioni, per moltiplicazione di sensazioni. Per travaso di affinità e di passioni. Sì, proprio quelle, per la donna amata e per la vita vissuta, e così mentre su un vecchio leggio un dizionario inglese rimane aperto alla parola LOVE, Novembre lavora contemporaneamente su più tavoli in un'avventura professionale 'vissuta' come una corsa in macchina, come una notte in 'estasi', come un film di Fellini. Progetti risolti in pochi giorni, parti felici, tutto 'easy', beato lui. Il codice d'accesso a questo mondo è nel suo libro *A sud di Memphis*, quasi l'autobiografia di un figlio del tempo 'blobbizzato' che puoi vedere "tener banco" al bar del paese, oppure relatore istrione in cattedre universitarie, oppure "uomo al cubo" nei locali più "à la page", uno che ha capito prima di altri che la velocità delle idee deve scorrere con quella del fare, regista di una vita spesa bene, tra cosce tornite e notti sballate, "figlio di un Bronx minore" e amico di "altri libertini" del mondo del cinema, della moda, della fotografia, della musica, della letteratura, "quasi mai" dell'architettura.
Allora il progetto nasce così, fluido, da quella facciata del Politecnico di Milano dipinta di rosa con un cuore rosso. "Volevo lasciare un segno d'amore a quel luogo, per ciò che mi ha dato e che gli ho preso". Un graffitismo gentile, non violento, un gesto appassionato. Ne valse una notte al commissariato.
Così Blumarine a Londra diventa l'esplosione delle ossessioni ricorrenti, il guardare sotto le gonne, con le gambe che diventano quinte di passaggio e le sottane un mosaico a soffitto perché lo stare lì sotto sia un flusso di energia. Un 'boudoir' dove comprare vestiti per sottolineare con fierezza ciò che si vuole e non ciò che si dovrebbe essere.
Così il Cafè l'Atlantique a Milano è uno spazio dove "l'amore cresce sul sesso", slogan scandito da ideogrammi cinesi che inquadrano finestre sul cortile. Un luogo che diventa culto per la Milano da bere in cui iniettare il virus dei Mutoid Waste Company, chiamati a 'ricomporre' cariatidi archeo-cyber; per il resto un locale come una spiaggia, con i fuochi, i colori, il mare a pavimento e gli atolli dove consumare... "Questa è l'architettura del safe sex, del picco orgasmico reciproco e sincronizzato, dell'estasi amorosa di chi, scampato al naufragio, assapora il gusto della vita come per la prima volta". "Nuoto fra onde di sole cammino nel cielo del mare" sussurrerebbero i visionari.
Così una mostra sul riciclo in un luogo come il Palazzo della Ragione di Milano, un posto in cui entrare in punta di piedi, pieno di storia e di storie. No, Novembre ci entra da saltimbanco-acrobata, piroettando, con un serpente a soffitto che si morde la coda per rigenerarsi e una teoria di igloo di bottiglie riciclate che con Merz non c'entrano niente.
E ancora bottiglie, ma questa volta scolpite, con una fessura in cui infilare una mano per riempire il proprio corpo di liquidi rigeneranti, un taglio "alla Fontana" che si lascia prendere.
E la discoteca Blu dove un'idea monocroma diventa ossessione. Ma qui il blu non è Klein e nemmeno l'atteggiamento. Qui il blu è un tuffo nel

1

1 Una bottiglia da 1,5 lt realizzata per Uliveto, 1995. In PET con taglio centrale per una più facile presa. Il progetto mira a valorizzare una presenza altrimenti anonima attraverso la proposta di un piccolo totem da tavolo (foto Donato Di Bello).
Pagina accanto: il Cafè l'Atlantique di Milano, 1995. In alto a sinistra: vista dall'ingresso. La passerella in cristalli infranti collega l'ingresso alla zona ristorante, caratterizzata da colonne luminose in vetroresina gialla. Terrazzamenti permettono l'affaccio sul bar centrale. Il tema della margherita disegna pavimento, sedute, lampade. In alto a destra: la passerella dell'Atlantique, sorretta da cariatidi e omenoni reinterpretati dai Mutoid Waste Company. In basso: il bar centrale, che galleggia su un mosaico che sfuma nel blu illuminato da una pioggia di fibre ottiche. Sullo sfondo un gigantesco televisore diventa cassa.

***1** A 1.5-litre bottle for Uliveto, 1995. In PET with a central cut to provide an easier grip, the design seeks to boost an otherwise anonymous presence by turning it into a table totem (photograph by Donato Di Bello).*
Opposite page: the Café l'Atlantique in Milan, 1995. Top left: view from the entrance. The walkway in broken-glass connects the entrance to the restaurant zone, with its distinctive luminous columns in yellow glass resin and a tiered floor overlooking the central bar. A daisy theme decorates the floor, seating and lamps. Top right: the walkway, held up by caryatids and male figures reinterpreted by the Mutoid Waste Company. Below: the central bar floats on a mosaic that fades into a blue, lit by a shower of optical fibres. In the background a gigantic television set is transformed into the cash desk.

1 Il camerino di prova in capitonné di vinile argento del negozio Anna Molinari - Blumarine di Londra, 1994. Allude contemporaneamente alle camere di sicurezza degli ospedali psichiatrici e a boudoir futuribili.
2 Il piede sollevato del Blumarine di Londra rimanda allo slancio dei baci più passionali. Dal pavimento nascono stalagmiti con eruzioni luminose in fiori di cristallo soffiato.
Pagina accanto: due gambe femminili in mosaico d'oro segnano il passaggio fra ambiente blu in Vetricolor e ambiente rosso in Opus Romano al Blumarine di Londra. Il mosaico a soffitto realizzato su disegno dell'artista Izhar Patkin danza attorno a un lampadario in cocci di vetri infranti realizzato a mano da Deborah Thomas. Al centro, il divano Tatlin di Edra.
3 Il negozio Anna Molinari - Blumarine di Hong Kong, 1994. Strutture divisorie appendiabiti in grigliato metallico internamente illuminato da tubi fluorescenti segnano un percorso labirintico che ha come fulcro centrale una colonna rivestita in foglia d'oro. Il soffitto è una pioggia di bulbi luminosi e rose in vetro soffiato.
4 Attorno alla colonna centrale un divano in velluto blu per assistere alle prove dei capi di abbigliamento al negozio Blumarine di Hong Kong.
5 Colonne/espositori in acrilico fluorescente illuminate da un'anima di neon al negozio B2, Hong Kong, 1996 (foto J. Chee).
6 La doppia postazione in acciaio al negozio B2 ospita lo spazio cassa e una cabina DJ. Pavimento e pareti inglobano CD nella struttura (foto Jacky Chee).

***1** The changing-cubicle in padded silver vinyl at the Anna Molinari - Blumarine shop in London, 1994. It alludes both to the safety cells of a psychiatric hospital and to a futuristic boudoir.*
***2** The raised foot at Blumarine London suggests the transports of a passionate kiss. Rising out of the floor are stalagmites with luminous eruptions of blown glass flowers. The clothes float against the backdrop in an atmosphere of weightlessness.*
Facing page: two female legs in gold mosaic mark the passage between the blue Vetricolor interior and the red one in Opus Romano at Blumarine, London. The ceiling mosaic, from a design by artist Izhar Patkin, dances around a handmade chandelier of broken glass chips by Deborah Thomas. At the center, the Tatlin sofa by Edra.
***3** The Anna Molinari – Blumarine shop in Hong Kong, 1994. Metal grille partition coat-hanger frames are lit from the inside by fluorescent tubes to mark out a labyrinthine path. The fulcrum is a column faced in gold leaf; the ceiling is a shower of luminous and pink blown glass bulbs.*
***4** The central column is surrounded by a blue velvet sofa, for watching dress parades at the Blumarine shop in Hong Kong. .*
***5** Display columns in fluorescent acrylic lit by a neon core at the B2 shop in Hong Kong, 1996 (photo by J. Chee).*
***6** The twin unit in steel at the B2 shop contains the cash desk and a DJ booth. Used CDs are incorporated in the floors and walls (photo by Jacky Chee).*

1

2

3

4

5

6

mare e un volo nel cielo, dove "voglio bere fino ad annegare, respirare fino a soffocare".
E il bar Lodi dove il tunnel d'ingresso viene segnato dal codice a barre del proprio libro, un DNA grafico decifrabile da un lettore ottico, mentre lo spazio si 'illumina' con una grande parete a specchio 'ricalcata' da una foto della Factory scattata da Avedon: i profili dei protagonisti vengono sabbiati e diventano 'corpi' illuminanti, la loro ombra per terra diventa decorazione calpestabile. L'uomo non ha sprecato la sua ombra.
OK, può bastare, abbiamo capito, il trucco sta nel metodo. La gente si ricorda di te se regali libertà e non se la togli. Qui la libertà è trovata guardando il 'privato' dentro di sé e progettando per il 'pubblico'.
"L'amore è democratico, cade a pioggia, sta solo a te uscire allo scoperto".
Ascolta, sta già piovendo.

***Fabio Novembre is a young architect** on intimate terms with life who turns his ego over to architecture. Life and architecture: a medley of form, style and manner. Overlapped and added up, multiplied. Because if he has to choose between the dictates of design, i.e. looking at context, history and tradition, or into himself, Fabio Novembre opts to exhibit himself.*
A theorist of the ephemeral, "objects should have an expiration date", an urban intellectual, born in Lecce and baroque by nature, he is a nomad by vocation.
And so, excessive but not vulgar, quick as lightening though not superficial, a lavish host but no saint, Novembre frequents life with his feet off the ground, zooming forcefully and lightly along. And he injects all this into architecture, with the awareness that life itself is a design project, to be lived with a smile and without ever taking oneself too seriously.
A perfect match between who you are and what you do. So when you're dressed half by your fashion designer friends and half flea market, when the place you live in is an old factory where aeroplanes were once designed and the objects that furnish it run freely on wheels like his old 1959 BMW, if an old fridge is converted into a hi-fi cabinet to listen to Puccini arias, and the loudspeakers are those of a stadium concert, and above the bed hangs a top-of-the-charts pouting porno-star, then all is clear, and so will everything else be, through an overlapping of pleasures, an addition of emotions, a multiplication of sensations. Through a decanting of affinities and passions, passions for the beloved woman and for real life. So whilst on an old reading-stand an English dictionary lies open at the word LOVE, Novembre works simultaneously on a rich variety of projects, his life is a professional adventure like race-car driving or enjoying a night of ecstasy, as in a Fellini film. With projects resolved in days of happy parturition, everything is nice-n-easy, lucky him. The code of access to this world is in his book South of Memphis*, almost the autobiography of a child of the limelight, seen holding forth at the local pub, or as a histrionic university speaker, or as the absolute man in the most fashionable place. A man who*

Pagina accanto: il bar Lodi, a Lodi, 1998. Il tunnel d'ingresso è tracciato sul codice a barre del libro *A sud di Memphis* di Novembre. Il bancone del bar in Vetricolor si riflette su una superficie specchiante interrotta da sagome sabbiate retroilluminate che si ricalcano sul pavimento (foto Donato Di Bello).

1 La discoteca Blu di Lodivecchio (LO), 1997. Una pioggia di silicone blu illumina divani in vinile bianco. Sul soffitto si illuminano UFO stroboscopici realizzati da Gianluca Sbrana.

2 Semisfere di specchi punteggiano le pareti del Blu. Una poesia di Silvestro Sentiero dedicata al progettista diventa un rassicurante parapetto.

3 Filtra luce di Wood attraverso una controsoffittatura in gesso dipinta di vernice fluorescente e brillano i Jack di Dixon.

Facing page: the Bar Lodi, in Lodi, 1998. The entry tunnel is traced on the bar code of Novembre's book South of Memphis. *The bar counter re-clad in Vetricolor is reflected on a mirror surface interrupted by rear-lit sandblasted shapes that also appear on the floor (photo by Donato Di Bello).*

1 *The Blu disco at Lodivecchio (Lodi), 1997. A shower of blue silicone illuminates white vinyl sofas. On the ceiling stroboscopic UFOs by Gianluca Sbrana are lit up.*

2 *Hemispheres of mirrors dot the walls of the Blu discothèque. A poem by Silvestro Sentiero dedicated to the architect becomes a reassuring parapet.*

3 *Light filtered by Wood through a fluorescent painted plaster false ceiling makes the Jacks by Dixon sparkle.*

1

2

3

has understood before others that the speed of ideas has to keep pace with that of action. Director of a worthy life, in between a well-turned thigh and an exaggerated night out, the "son of a minor" Bronx and friend of "other libertines" from the cinema, fashion, photography, music and literature, almost never from architecture.

Thus his design was born, fluid, since he painted the front of the Milan Polytechnic pink and put a red heart on it. "I wanted to leave a mark of love on that place, a token of what it have given me and what I got from it". A gentle, non-violent, passionate graffiti gesture. Worth a night at the police station. And so Blumarine in London is an outburst of reoccurring obsessions, looking up skirts and legs like stage-wings and underwear for a ceiling mosaic, to set up a flow of energy beneath. A 'boudoir' where people can buy clothes to emphasize proudly what they want and not what they ought to be.

So again, the Cafè l'Atlantique in Milan is a place where "love grows on sex", in a slogan spelt out by Chinese ideograms which frame windows onto the courtyard. A cult place for the trendy Milan, into which to inject the virus of the Mutoid Waste Company, summoned to recompose archeo-cyber caryatids; and otherwise a beach-like place, with fires, colors, a sea-floor, and atolls to sit on... "This is the architecture of safe sex, of the reciprocal and synchronized orgasmic peak, the amorous ecstasy of someone who has survived a shipwreck and savours the taste of life as if for the first time". As visionaries would whisper: "I swim in sunny waves and walk in the sea sky".

So, too, come an exhibition on recycling like the one at the Palazzo della Ragione in Milan, a place normally to be entered on tiptoe, soaked in history and stories. But not Novembre: he strides in like a mountebank and prances about, with a snake on the ceiling biting its tail and a suite of igloos made with recycled bottles that have nothing to do with Merz.

And again bottles, this time carved, with a slot to slip the hand into, to fill your body with regenerating liquids, a Fontana-style cut which lets you grab it. And the Blu disco where a monochrome idea turns into an obsession. Except that blue is not Klein, not even the attitude. Here the blue dives into the sea and flies into the sky, where "I want to drink till I drown and breath till I choke".

Than there is the Bar Lodi, where the entrance tunnel is marked by the bar code of his own book, a graphic DNA decipherable with an optic reader, while the space is lighted with a large wall-mirror shaped as an Avedon portrait of the Factory: with profiles of the main characters sandblasted to become lighting bodies, their shadow on the ground as a decoration to be trodden on. Humanity hasn't wasted its own shadow.

OK, enough said, we get the point. The trick lies in the method. People will remember you if you give them freedom and don't take it away. Here the freedom is found by looking at privacy within and designing it for the public.

"Love is democratic, it pours down like rain; it's up to you to get wet". Listen, it's raining already.

IL NOVEMBRE PENSIERO

- Il nuovo gioco dei sistemi di informazione è diventato quello di inventare le definizioni di bene e di male per poi dimostrare di volta in volta i difetti o i pregi di una o dell'altra.
- In questa fase storica definibile di individualità di massa, la parentela etimologica fra i termini errare ed errore si risolve in un consapevole nomadismo ideologico e culturale, permeabile al mutamento.
- In questa definitiva condizione di nomadismo cyber i confini fra Stati non avranno più senso.
- Tutta la comunicazione è oggi iconica, allusiva, analogica, in un certo senso mistica.

- Abbiamo già il domani, ciò che vogliamo è l'oggi.
- Il ritmo e l'improvvisazione hanno definitivamente preso il sopravvento sulla composizione, per ricercare una immediatezza espressiva fondata su geroglifici sociali.
- Il concetto di immortalità è considerabile l'artificio per eccellenza.
- Con la riscoperta della morte come unica paradossale condizione di certezza dell'esistenza, simbolo di uguaglianza, senso supremo di ogni cosa, l'uomo sembra essersi risvegliato dai sogni metafisici alimentati dall'elettronica.
- Il no è un'apertura, un'ipotesi di crescita, un'ulteriore possibilità di approfondimento e confronto, la base su cui si fonda la dialettica dei contrari.
- La causalità dei rapporti professata dalla scienza non riflette assolutamente la casualità degli eventi. Il progetto inteso come capacità proiettiva, non necessita di sicurezze ma semplicemente di accortezze.
- È soltanto attraverso l'evasione dalla gabbia della funzione che il progetto può tornare a immaginarsi come grande racconto della forma e dello spazio.
- Oggi più che mai bisogna azzardare una interpretazione del mondo, esplicitarla e assumersene responsabilità e conseguenze.

NOVEMBER THOUGHT

- *The new information systems game has become that of inventing the definitions of good and evil, so as to demonstrate the failings or qualities of either.*
- *In this historical phase definable as one of mass individuality, the etymological kinship between the terms errant and error can be summed up as a conscious ideological and cultural nomadism, permeable to change.*

- *In this definitive state of cyber-nomadism the borders between states will have no further sense.*
- *All communication today is iconic, allusive, analogical and, in a sense, mystical.*
- *We've already got tomorrow, what we want is today.*
- *Pace and improvisation have finally gained the upper hand over composition, to seek an expressive immediacy founded on social hieroglyphs.*
- *The concept of immortality may be considered the creator par excellence.*
- *With the rediscovery of death as the sole paradoxical state of certainty of existence, the symbol of equality and supreme sense of all things, man seems to have awoken from his metaphysical dreams sustained by electronics.*
- *The no is an opening, a hypothesis for growth, a further possibility of exploration and comparison, the foundation of the dialectics of contrasts.*
- *The causality of relationships professed by science absolutely does not reflect the uncertainty of events. The project intended as projective capacity needs no certainties but only shrewdness.*
- *It is only through escape from the cage of function that the project can once again be imagined as a grand story of form and space.*
- *Today more than ever it is necessary to hazard an interpretation of the world, to clarify it and shoulder responsibility for it and its consequences.*

1

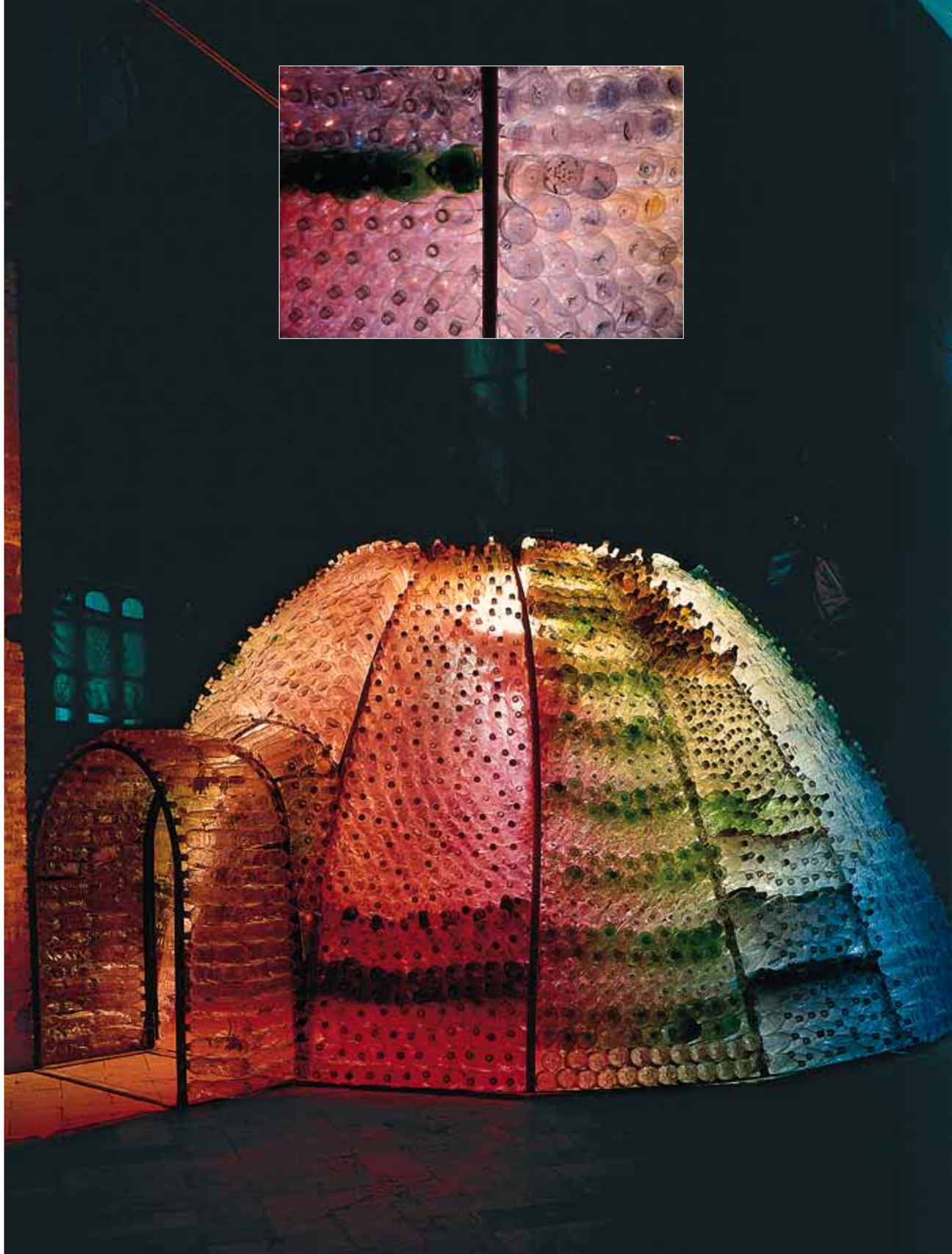
Nelle immagini a sinistra: cartolina di auguri per Natale, 1998 (foto di Giampaolo Sgura); il muro esterno della facoltà di Architettura di Milano 'graffitato' come gesto d'amore per quel luogo, 1992 (foto di Enrico Ferrari Ardicini); il simbolo dello Studio Novembre, dove ad arco e frecce Cupido sostituisce un fucile laser di precisione (progetto grafico di Marco Braga, 1995).

1, 2 L'allestimento di Novembre per "Nuovamente", Milano, 1996 (anche nella pagina accanto). Una mostra sul riciclo commissionata da Replastic allestita nel Palazzo della Ragione di Milano diventa una teoria di igloo luminosi costruiti con bottiglie di plastica e altro. Un gigantesco Uroboros sospeso diviene simbolicamente manifesto della mostra. Allestimento realizzato con la collaborazione dei Mutoid Waste Company.

2

In the pictures, left: Christmas greeting card, 1998 (photograph by Giampaolo Sgura); the outer wall of the Milan Faculty of Architecture 'graffitied' as a gesture of love of that place, 1992 (photograph by Enrico Ferrari Ardicini); the Studio Novembre symbol, where Cupid substitutes his bow and arrow with a laser precision gun (graphic design by Marco Braga, 1995).

***1-2** Novembre's mounting of "Nuovamente" in Milan, 1996 (also opposite). Commissioned by Replastic and installed in the Palazzo della Ragione, Milan, an exhibition of recycling becomes a suite of luminous igloos built with plastic bottles and other materials. A gigantic suspended Uroboros becomes a symbolic poster for the exhibition. The design was mounted in collaboration with the Mutoid Waste Company.*



Jackson Pollock

Testo di Pierre Restany

La grande apertura sul futuro della pittura del Ventesimo secolo

Text by Pierre Restany

The great opening of 20th century painting towards its future

La retrospettiva sul pittore americano organizzata dal MoMA alla vigilia dell'anno 2000 sottopone al vaglio della storia la sua opera e al tempo stesso illustra il miracolo organico del matrimonio tra linea e colore. Fornendo al pubblico l'occasione preziosa di sperimentare un'immersione spaziale all over a contatto dei grandi capolavori dell'environment visivo.

The retrospective staged at the MoMA on the eve of the 21st century allows history to weigh his work; at the same time, it illustrates the organic miracle of the wedding of line and color. The public has the precious opportunity to experiment a complete spatial immersion in contact with the great masterpieces of the visual environment.

1

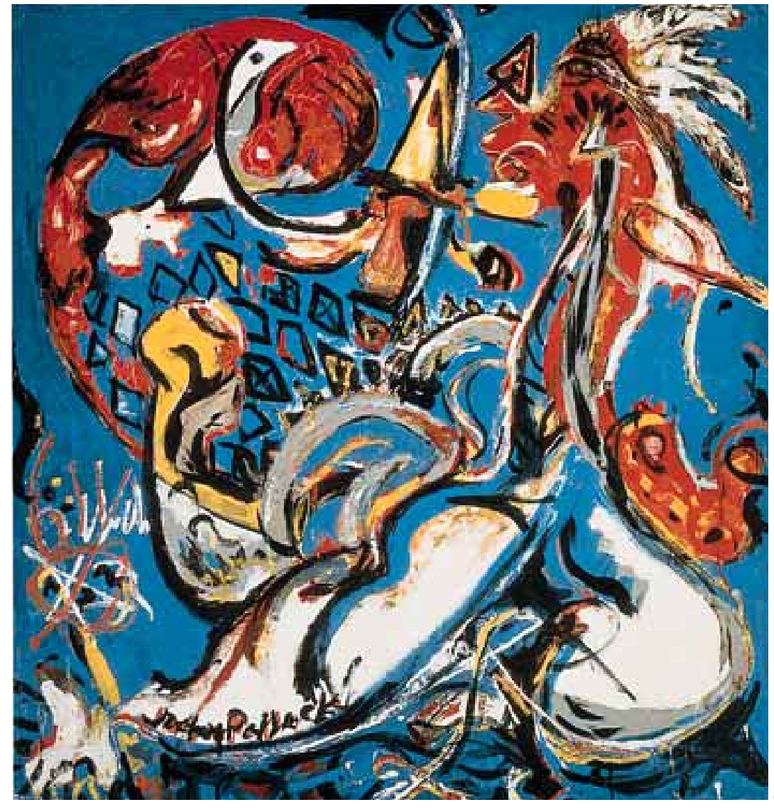
2

3

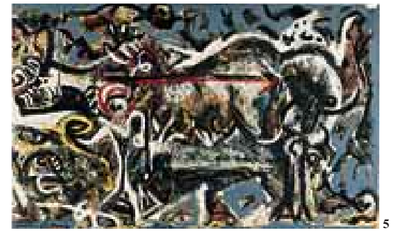
1, 2 Jackson Pollock seduto nel prato fuori dallo studio, The Springs, East Hampton, Long Island (foto Hans Namuth) e al lavoro (foto Rudolph Burkhardt).
3 *Pasiphaë*, olio su tela, 1943 circa, cm 142,5x243,8. Con questo e altri quadri del periodo 1943-47 assistiamo al progressivo affermarsi delle dripped lines (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/Artists Right Society (ARS), New York; foto © 1988 The Metropolitan Museum of Art).

1, 2 *Jackson Pollock seated on the grass outside his studio, The Springs, East Hampton, Long Island (photo: Hans Namuth) and working inside the studio (photo Rudolph Burkhardt).*
3 Pasiphaë, *oil on canvas, ca 1943, 142.5x243.8 cm. This and other works of 1943-47 testify to the gradual growth of the dripped lines (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/ Artists Right Society (ARS), New York; photo 1988 The Metropolitan Museum of Art).*

Dal novembre 1998 al febbraio 1999 il Museum of Modern Art di New York ospita una retrospettiva di Jackson Pollock di primaria importanza, che si annuncia come l'avvenimento centrale della stagione. Nell'agosto del 1956 un incidente automobilistico mortale fa entrare Pollock nella leggenda del nostro secolo. La mostra prevista al MoMA per il mese di dicembre dello stesso anno si trasforma in retrospettiva 1938-1956. La grande antologica che il MoMA consacrerà a Pollock dieci anni dopo, nel 1967, consoliderà il mito: nel lampo d'una breve vita d'alcolizzato, a cavallo degli anni '40 e '50, l'America ha visto l'affermazione del suo pittore più grande e la figura folgorante di una personalità creativa il cui influsso è stato fondamentale per il destino dell'arte moderna dopo il 1945. Oggi Kirk Varnedoe e Pepe Karmel rompono al MoMA trent'anni di fervido silenzio con una mossa spettacolare: 126 dipinti, sessantanove opere su carta e tre sculture riportano l'opera di Pollock nel cuore dell'attualità e ne rendono familiare il completo accesso al pubblico della generazione che si appresta a entrare nel Terzo millennio.
Alla vigilia dell'anno 2000 la leggenda pollockiana viene sottoposta alla prova della storia, alla prova della revisione millenarista, alla prova dei fatti. Ne esce sfrondata, sbarazzata delle scorie retoriche e conformiste, luminosa nella coerenza interna del suo impulso creativo. La sceneggiatura del mito si dipana nel 1998 davanti ai nostri occhi nella sua geniale semplicità. Nato nel 1912 a Cody, nel Wyoming, ultimo di quattro fratelli, Pollock sembra uscire direttamente dalla stirpe dell'umanità sofferente e anonima di *Furore*: nomadismo delle famiglie rurali, dall'Arizona alla California; alcolismo dall'età di quindici anni; difficoltà di adattamento all'ambiente scolastico; dipendenza dall'ambiente familiare e soprattutto dai fratelli; disturbi psichici e accessi violenti... E nonostante tutto, un dono precoce per il disegno. Prima svolta del destino: il suo arrivo nel 1930 a New York, dove si reca a studiare pittura presso la Art Students League, nello studio di Thomas Hart Benton, figura di punta del realismo americano. Nei Benton e in un'altra insegnante della Art Students League, Helen Marot, troverà una nuova famiglia di sostegno e d'adozione. In essa vivrà – o sopravvivrà – per tutti gli anni '30 con il sussidio sociale dello Stato (i Federal Art Projects della WPA) alternando il trattamento psicoanalitico con l'esperienza artistica (Siqueiros e i muralisti messicani, Picasso, del quale vede *Guernica* nel 1939, alla Valentine Gallery).
La seconda svolta del destino ha luogo nel 1942 e si fonda su un duplice incontro: quello con Lee Krasner, l'artista che diverrà sua moglie nel 1945 e si farà carico di lui affettivamente e socialmente; e quello con Peggy Guggenheim, di ritorno dall'Europa, che ha da poco aperto la galleria Art of This Century. Il contratto di Pollock con Peggy durerà fino al ritorno di lei in Europa, nel 1947. Peggy Guggenheim esporrà (e venderà) le opere principali degli anni 1943-47, *The She-Wolf*, *Pasiphaë*, *Guardians of the Secret* e le serie *Moon-Women*



4



5

4 *The Moon-Woman Cuts the Circle*, olio su tela, 1943 circa, cm 109,5x104 (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/Artists Right Society (ARS), N.Y.; foto © Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).
5 *The She-Wolf*, 1943, olio, gouache e gesso su tela, cm 106,4x 170,2 (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/Artists Right Society (ARS), N.Y.; foto Erik Landsberg/1998 The Museum of Modern Art, New York).

4 The Moon-Woman Cuts the Circle, *oil on canvas, ca 1943, 109.5x104 cm (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/Artists Right Society (ARS), New York; photo © Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris).*
5 The She-Wolf, *oil, gouache and plaster on canvas, 1943, 106.4x 170.2 cm (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/ Artists Right Society (ARS), New York; photo: Erik Landsberg/1998 The Museum of Modern Art, New York).*

1

2

3

4

(1943), *Accabonac* e *Sounds in the Grass* (1947). Il critico Clement Greenberg è entusiasta. Saluta Pollock su *The Nation* come il più grande pittore contemporaneo dopo Miró. Nel 1947 lo presenta al pubblico inglese sulla rivista *The Horizon* in questi termini: "Il più potente dei pittori dell'America contemporanea e il solo che prometta di diventare un grande è un gotico, morboso e radicale discepolo del cubismo di Picasso e del postcubismo di Miró, con in più una sfumatura di Kandinskij e dell'ispirazione surrealista. Si chiama Jackson Pollock".
La terza svolta inizia alla fine del 1947, dopo il ritorno di Peggy Guggenheim in Europa, ed è la grande svolta, quella dell'acme del dripping. Betty Parsons succede a Peggy Guggenheim ed esporrà fino al 1952 i capolavori del "drip style all over", da *Alchemy* e *Cathedral* a *Full Fathom Five* e *Reflection of the Big Dipper* (tutti del 1948) e poi, a partire dal 1949, la prestigiosa e strabiliante serie dei *Numeri*, tra cui *Lavender Mist* o *Autumn Rythm*, o lo straordinario *One: number 31* (1950). A partire dal 1952 è Sidney Janis a rimpiazzare Betty Parsons e a occuparsi di Pollock fino all'incidente mortale del 1956. Sarà Sidney Janis ad assumere la difesa dei quadri dell'ultimo periodo, che danno inizio al controverso ritorno alla figurazione, *Blue Poles* (1952), *White Light* (1954), *Search* (1955). Ma Pollock già non dipinge quasi più, al punto che alla fine del 1955 Sidney Janis, per rispondere alla domanda, deve organizzare un'antologica delle opere disponibili sotto il titolo "15 Years of Jackson Pollock": sedici dipinti, da *Flame* del 1938 a *Search* del 1955, l'ultima tela... Premonizione singolare, che prefigura la mostra al MoMA del dicembre 1957.
Nella New York del dopoguerra, gli anni '40 e '50 sono teatro di grande fermento poetico. Gorky, De Kooning, Kline, Motherwell, Gottlieb, Tworkov: giovani artisti che cercano la loro strada e coltivano l'ambizione di raggiungere un linguaggio universale, in totale reazione all'americanismo provinciale dei loro predecessori. La molla della loro ambizione è la loro coscienza di essere eredi spirituali di una duplice ondata di immigrazione culturale, venuta dall'Europa negli anni '30. La prima, quella degli artisti tedeschi antinazisti (Albers, Hoffmann) del 1932, ha reso loro familiare il vocabolario di base dell'espressionismo: la Spannung, la tensione uniformemente ripartita sulla superficie della tela, lo stridore acido dei colori. La seconda, quella dei surrealisti parigini arrivati a New York nel 1939 con Breton in testa, ha proposto loro una sintassi pittorica, quella del gesto libero, esatto equivalente della scrittura automatica in letteratura.
Il dripping di Pollock sintetizza splendidamente i due riferimenti e inaugura la stagione dell'espressionismo astratto, la prima corrente dominante della scena artistica americana del dopoguerra. Pollock dirime così il grande dilemma dei suoi colleghi pittori della nuova Scuola di New York che, nella loro frenetica ambizione di affermazione universale, avevano riaffrontato alla base il problema della pittura e si erano impigliati nell'eterna contrapposizione tra linea e colore, Poussin e Rubens, Ingres e Delacroix. Il drip pollockiano associa strettamente il disegno alla pittura in una tecnica di aspersione automatica che non registra le sottigliezze manovriere della mano, ma anzi assume la piena ampiezza del gesto del braccio. Harold Rosenberg noterà bene la differenza definendo action painting gli schizzi arabescati della pittura gestuale del drip style. L'automatismo del gesto all over riduce a zero ogni dispositivo di composizione cubista, per raggiungere la libertà ambientale del grande formato murale. La lezione di Pollock libera la fantasia spaziale di un Rothko, così come annuncia la concezione esistenziale dell'environment e dell'happening in Kaprow.
Durante i tre mesi della mostra newyorkese il pubblico avrà tutto il tempo di sperimentare questa sensazione di immersione spaziale all over a contatto con quei capolavori di environment visivo che sono *One: Number 30, 1950* o *Autumn Rythm: Number 31, 1950*. La grande lezione di Pollock è stata quella di proiettare il campo pittorico della tela oltre la portata riduttiva del nostro campo visivo. La mostra del MoMA, ben illustrando il progressivo affermarsi della dripped line nelle composizioni del 1943-47 e sottolineando la decisiva espansione aleatoria nelle tele del grandioso periodo seguente, sottolinea in Pollock il miracolo organico del matrimonio tra linea e colore. E in questo l'istituzione di Kirk Varnedoe ha adempiuto perfettamente alla sua funzione museale, al livello più alto, che consiste nel dare riconoscimento ufficiale ai rari momenti di grazia dell'arte, quelli che segnano la definitiva irruzione della storia nella leggenda. "Jack the Dripper" resterà, nell'aura della sua leggenda, l'artigiano tangibile della grande apertura sul futuro della pittura del Ventesimo secolo.

From November 1998 *to February 1999 the Museum of Modern Art in New York is hosting a major retrospective of Jackson Pollock, which looks like being the high spot of the season. A fatal car crash in August 1956 brought Pollock at the age of 44 into the legend of our century. The show already in preparation at the MoMA for December of that same year was transformed into a retrospective panorama of the period 1938-1956. And the outstanding anthological on Pollock mounted by the MoMA ten years later, in 1967, consolidated the myth. Within the brief flash of his life as an alcoholic, in the 1940s and 50s America saw its greatest painter establish his name and a dazzling creative personality whose influence on modern art since 1945 has been of capital importance. Now Kirk Varnedoe and Pepe Karmel have broken thirty years of fervent silence at the MoMA by staging a glorious feat. The 126 paintings, 69 works on paper and 3 sculptures on view bring Pollock's oeuvre back into the heart of the present, enabling the generation about to enter the third millennium to get thoroughly acquainted with them.*
On the threshold of the year 2000, the Pollock legend is put to the test of history, of scrutiny at the turn of a millennium, of hard facts. And it emerges pruned, rid of its rhetorical and conformist dross, luminous in the inner coherency of its creative drive. In 1998 the myth unfolds before our eyes in all its bright simplicity.
Born in 1912 at Cody, Wyoming, the youngest of four brothers, Pollock seems to come straight out of the suffering and anonymous mankind of The Grapes of Wrath*: the nomadic rural families, drifting from Arizona to Califonria; alcoholism from the age of 15; difficulties in adapting to life at school; dependency on his family circle and especially on his brothers; psychological troubles and bouts of violence… and, despite everything, a precocious gift for drawing. The first watershed in his career was his arrival in New York in 1930, where he had come to study painting at the Art Students League. There he frequented the studio of Thomas Hart Benton, the leading exponent of American realism. With the Bentons' and another teacher at the Art Students League, Helen Marot, he found a new family to help and welcome him. In New York he lived, or survived, during the Thirties with the social aid of the government (the WPA Federal Arts Projects), while alternating psycho-analytical treatment with artistic experience (Siqueiros and the Mexican muralists, and Picasso, whose* Guernica *he saw in 1939 at the Valentine Gallery.*
The second major turning point in his destiny came in 1942, and rests on his meeting with two people: Lee Krasner, the artist who was to become his wife in 1945, and who took him under her wing affectively and socially; and Peggy Guggenheim, who was back from Europe and had just opened her Art of This Century gallery. Pollock's contract with Peggy lasted until her return to Europe in 1947. She exhibited (and sold) his most important works of the years 1943-47 – The She-Wolf, Pasiphaë, Guardians of the Secret, *and the* Moon-Women *series (1943),* Accabonac *and* Sounds in the Grass *(1947). The critic Clement Greenberg was so impressed that he hailed Pollock, in* The Nation*, as the greatest contemporary painter after Miró. And in 1947, presenting him to the British public in the magazine* The Horizon*, he wrote: "The most powerful painter in contemporary America and the only one who promises to be a major one is a gothic, morbid and extreme disciple of Picasso's cubism and Miró's post-cubism, tinctured also with Kandinsky and Surrealist inspiration. His name is Jackson Pollock".*
The third watershed occurred at the end of 1947, after Peggy Guggenheim had gone back to Europe. It was the great change of direction, leading to the climax of his dripping. Betty Parsons succeeded Peggy Guggenheim and up till 1952 exhibited the masterpieces of Pollock's "drip style all over", from Alchemy *and* Cathedral *to* Full Fathom Five *and* Reflection of the Big Dipper *(all*

5

1-3 Alcune sequenze che ritraggono Pollock al lavoro su *Autumn Rhythm: Number 30, 1950* (foto Hans Namuth).
4 *Autumn Rhythm: Number 30, 1950,* olio su tela, cm 266,7x 525,8 (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/Artists Right Society (ARS), N.Y.; foto 1988 The Metropolitan Museum of Art).
5 Pollock in una fase del lavoro su *One Number 31, 1950* (foto Hans Namuth).
6 *One Number 31, 1950*, olio e smalto su tela, cm 269,5x530,8. Il campo pittorico della tela viene proiettato oltre la portata riduttiva del nostro campo visivo in un trionfo di linee e colori (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/Artists Right Society (ARS), N.Y.; foto Kate Keller/1998 The Museum of Modern Art, New York).

1-3 *Some shots portraying Pollock working on* Autumn Rhythm: Number 30, 1950 *(photo: Hans Namuth).*
4 Autumn Rhythm: Number 30, 1950, *oil on canvas, 266.7x525.8 cm (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/ Artists Right Society (ARS), New York; photo 1988 The Metropolitan Museum of Art).*
5 *Pollock working on* One Number 31, 1950 *(photo Hans Namuth).*
6 One Number 31, 1950*, oil and enamel paint on canvas, 269.5x530.8 cm. The work's pictorial field is extended beyond our limited field of vision in a triumph of lines and colors (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/Artists Right Society (ARS), New York; photo Kate Keller/1998 The Museum of Modern Art, New York).*

6

1 *Blue Poles: Number 11*, 1952; pittura di smalto e alluminio con vetro su tela, cm 210x486,8. È una delle opere con le quali Pollock dà inizio al ritorno alla figurazione (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/Artists Right Society (ARS), New York; foto © National Gallery of Australia, Canberra).

2 *White Light*, 1954; pittura di olio, smalto e alluminio su tela, cm 122,4x96,9 (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/ Artists Right Society (ARS), N.Y.; foto Mali Olatunji).

1 Blue Poles: Number 11, *1952, enamel and aluminium paint with glass on canvas, 210x486.8 cm. This is one of the works that marked Pollock's return to representational painting (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/ Artists Right Society (ARS), New York; photo © National Gallery of Australia, Canberra).*

2 White Light, *1954, oil, enamel and aluminum paint on canvas, 122.4x96.9 cm (© 1998 Pollock-Krasner Foundation/Artists Right Society (ARS), New York; photo Mali Olatunji).*

done in 1948); and later, from 1949, the distinguished and dazzling series of Numbers*, among which were* Lavender Mist *or* Autumn Rhythm *or the extraordinary* One: Number 31 *(1950). From 1952 it was Sidney Janis who took over from Betty Parsons and handled Pollock's work up till the time of his fatal accident in 1956. And again it was Sidney Janis who took up the defence of the paintings dating from his final period, with their signs of a controversial return to figurative art:* Blue Poles *(1952),* White Light *(1954),* Search *(1955). By that time however, Pollock was hardly painting at all. Indeed, in late 1955, Sidney Janis, in response to demand, had to put on an anthology of available works, under the title "15 Years of Jackson Pollock". It included sixteen paintings, from* Flame *of 1938, to* Search *of 1955, the last canvas… A remarkable pre-figurative premonition of the MoMA exhibition held in December 1957.*

In postwar New York the years 1945-50 were the theatre of a great poetic ferment. Gorky, De Kooning, Kline, Motherwell, Gottlieb, Tworkov, were young artists in search of themselves, whose ambition was to attain a universal language, in total reaction to the provincial Americanism of their elders. What spurred their ambitions was the feeling that they were the spiritual heirs to a twin wave of cultural emigration, originating from Europe in the 1930s. The first, that of the German anti-Nazi artists (Albers, Hoffmann) of 1932, had familiarised them with the basic vocabulary of Expressionism: the Spannung, or tension evenly spread across the surface of a canvas, and the acid stridence of colours. The second, that of the Parisian surrealists, who had arrived in New York in 1939 headed by Breton, introduced them to a pictorial syntax, that of the free gesture, the exact equivalent of automatic writing in literature.

Pollock's 'dripping' superbly summed up the two references and launched abstract expressionism, the first mainstream in the American postwar art scene. So Pollock settled the great dilemma of his painter colleagues from the new school of New York. In their frantic urge to achieve universal acclaim, they had pulled up the issue of painting by its roots. They got tangled up in the eternal opposition between line and colour, Poussin and Rubens, Ingres and Delacroix. Pollock's drip closely associated drawing with painting, in a technique of automatic aspersion. This did not register the subtle movements of the hand. On the contrary, it took on the full breadth of the arm's gesture. Harold Rosenberg put his finger on the difference by qualifying as "action painting" the splashes and smears of this drip style gestural painting. The automatism of the allover gesture reduced to nothing all the devices of cubist composition, to rejoin the environmental freedom of the large-scale mural format. Pollock's teaching freed the spatial imagination of a man like Rothko, just as it announced the existential concept of the environment and of the happening in Kaprow's work.

For the three months of the New York show, the public will have plenty of time to experience this sensation of "all over" spatial immersion, in contact with the masterpieces of visual environment that are One: Number 30, 1950 *or* Autumn Rhythm: Number 31, 1950. *The great lesson received from Pollock will have been that of projecting the pictorial surface of the canvas beyond the reductive range of our visual field. The MoMA exhibition, in vividly illustrating the progressive use of the dripped line in the compositions of 1943-47, and underlining its decisive, aleatory expansion in the canvases of the great period that followed, highlights in Pollock the organic miracle of marriage between line and colour. And in so doing, Kirk Varnedoe's institution has perfectly fulfilled its museum function, and at the highest level, which is to sanction those rare peaks in art that mark the definitive intrusion of history into legend. "Jack the Dripper" will remain in the aura of his legend as the tangible artisan of the great opening of 20th century painting towards its future.*

Eduardo Souto de Moura, Olivetti Bank, 1993. Modello, fronte principale.
Eduardo Souto de Moura, Olivetti Bank, 1993. Model, main facade.

a cura di Gianmario Andreani

“L’architettura nell’Italia contemporanea”.

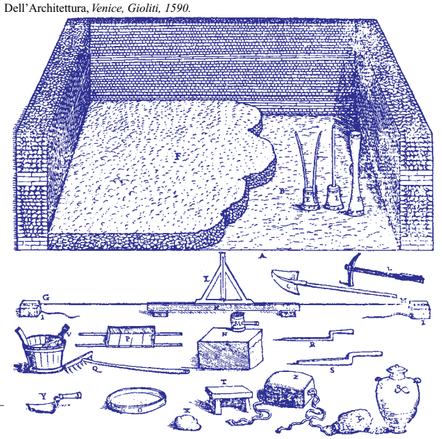
Leonardo Benevolo.
Editori Laterza, Roma-Bari, 1998 (pp. 239, Lit 18.000).

di Pierluigi Cervellati Apollo, almeno nel nostro Paese, non ha ancora incontrato la Democrazia. L’incontro con la bellezza auspicato da Walter Gropius è ancora in gran parte da realizzare. Ci potrà essere solo quando “finirà l’isolamento della cultura architettonica, che ha consentito un così grave sperpero dell’identità fisica italiana”. Lo afferma Leonardo Benevolo nel concludere *L’architettura nell’Italia contemporanea.* Un saggio pubblicato da Laterza nell’aprile scorso. Un saggio la cui lettura è preliminare a qualsiasi dibattito o storia o racconto sulla crisi dell’architettura. (E della conseguente crisi della città e del paesaggio).
Benevolo individua nel distacco dell’identità italiana dal paesaggio italiano la matrice di questa crisi. Nella seconda metà dell’Ottocento l’accrescimento delle città, le officine, le strade, le ferrovie, incominciano a trasformare lo scenario italiano. Sono considerati elementi del progresso economico, sconvolgenti ma necessari. Prende avvio un processo di ‘normalizzazione’ delle diverse realtà locali e l’uniformità dei modi di intervento si imprime su tutte le forme dei manufatti pubblici: ponti, paracarri, pietre miliari, caserme, carceri, scuole, ospedali, mercati, stazioni ferroviarie. “La dimensione tragica di queste trasformazioni non affiora quasi mai nelle testimonianze scritte o disegnate”. La spontanea integrazione fra sentimenti e paesaggio che è propria di Foscolo, Leopardi e Manzoni, svanisce negli scritti politicamente impegnati, nei romanzi storici e nei saggi economici. Benevolo storicizza un processo che coinvolge tutta la cultura italiana da l’unità ai giorni nostri. Un parallelo molto incisivo fra letteratura, cinema, arti figurative e struttura urbana. Incisivo e illuminante. Si comprendono le cause che hanno determinato lo scempio delle città e del paesaggio.
La ‘bellezza’ (ovvero l’identità e il paesaggio) è considerata un elemento superfluo. O, peggio, un reazionario intralcio allo sviluppo. I vincoli, magari autoritari, sono calpestati dall’emergenza. Le direttive dei piani regolatori – in assenza di leggi appropriate sul regime dei suoli – sono continuamente variate. L’abusivismo è esaltato da non pochi maestri di scienza sociale. La perdita di identità è stata (ed è) un disastro per la città e il suo territorio. Come riparare? Benevolo ritiene che “solo con la riscoperta dei luoghi”, si può presupporre la rinascita di una cultura architettonica adeguata alle trasformazioni in essere nella città e nel territorio. Riscoperta dei luoghi. Riscoperta dell’identità fisica che ci ha contraddistinto per secoli. Benevolo fa alcuni esempi, ma mette in guardia circa la loro effettiva capacità di riuscire a incidere nel nostro Paese sull’incontro fra Apollo e Democrazia.
A volte si pensa che il nuovo secolo sia già iniziato. Almeno in urbanistica. Se per urbanistica si intende – oltre l’assetto fisico della città e del suo territorio – anche la società e l’economia, allora da qualche anno dovremmo essere nel XXI secolo. Esaurita la fase dello sviluppo edilizio e urbano, capovolto il secolare rapporto con la campagna e mutata la percentuale dei proprietari di case, ci si dovrebbe avviare verso una nuova fase. Una fase dominata dal computer, dal mercato mondiale del lavoro, da imprese in cui il padrone è stato o sta per essere sostituito da un azionariato diffuso, da una ‘tecnocrazia’ in molti casi considerata alternativa alla classe politica. Lo strumento urbanistico, in Italia, è rimasto ancora legato apparentemente a una visione vincolistica e dirigistica che – nella sostanza – è continuamente rimossa dall’emergenza. Da patti straordinari. Sperimentali. Integrati. Da “programmi territoriali” calati dall’alto di leggi tutt’altro che finalizzate all’assetto del territorio. D’altro canto, il piano regolatore secondo le leggi nazionali e regionali che lo definiscono e lo sanciscono dev’essere un piano che regola lo sviluppo. Uno sviluppo inteso quale crescita edilizia e, nel migliore dei casi, infrastrutturale. Esattamente come quando nel secondo dopoguerra prese avvio un processo di forte sviluppo industriale. Le città si ingrandirono e la campagna si spopolò. Allora i piani non potevano che favorire questa crescita. Allora si favorì il mercato delle aree fabbricabili e i piani furono funzionali alla speculazione edilizia. Cose note. Cose che si ritiene non dovrebbero più ripetersi. Adesso c’è il ‘recupero’. Piani. Progetti. Soprattutto libri. Per recupero si dovrebbe intendere quell’insieme di opere teso a riparare i danni recati al paesaggio, alla città e agli edifici. Non sempre è così. In genere le “aree dismesse” sono considerate ideali per produrre nuova edilizia. Nuovo sviluppo urbano. “La dismissione produttiva delle aree urbane è un tema strategico in una stagione di rinnovo dei piani regolatori... ” afferma Michelangelo Russo nell’introdurre la sua ricerca sulle *Aree dismesse* valutate “forma e risorsa della città esistente” (ESI editore, Napoli 1998). Ha ragione Attilio Belli nella premessa a considerare questo studio un contributo per arricchire e (finalmente!) migliorare la disciplina urbanistica. Ai due casi di studio, Venezia e Prato, sarebbe stato interessante aggiungere anche Napoli. Certamente il caso più eclatante di questi anni. Emblematico e in parte anche enigmatico. Vezio de Lucia racconta il suo progetto in *Napoli / cronache urbanistiche 1994-1997,* Baldini & Castoldi, Milano 1998. In esso narra le vicende urbanistiche di una città che tutti ritenevano avesse raggiunto il cosiddetto “punto di non ritorno”. Invece

il piano di recupero di Bagnoli ha rappresentato l’avvio della rinascita urbanistica di questa città. È un progetto sfida. Neppure dieci anni fa era pensabile di poter recuperare l’area della Finsider. L’uscita di De Lucia dalla giunta Bassolino ha posto pesanti interrogativi sulla ‘continuità’ di questo progetto. Il problema sta nel prezzo che si deve pagare per recuperare queste aree. Se il prezzo è pagato in nuovi quanto tradizionali metri cubi è difficile (in questo come negli altri casi) ritenere che le aree dismesse siano sempre una risorsa. Per la città e per la disciplina. Forse bisognerà cercare in altre esperienze autentiche metodologie di ‘riparo’ dei danni causati alla città. Il ritorno alle tematiche inerenti il centro storico diventa quasi d’obbligo. Su questo tema ci sono degli ottimi ‘manuali’ di recupero. Due in particolare. *Codice di pratica / per la sicurezza e la conservazione dei Sassi di Matera* di Antonino Giuffrè e Caterina Carocci, Edizioni La Bautta, Matera 1997. *Manuale di recupero del centro storico di Palermo* di Paolo Marconi (a cura di Francesco Giovanetti), Flaccovio editore, Palermo 1997. Paolo Marconi (che in questo caso è il responsabile scientifico) riprende e amplia il manuale che ha compilato per Roma nel 1989. Dobbiamo essere molto grati a Antonino Giuffrè. È stato un infaticabile operatore per riabilitare la statica storica, contro i vari “genio civile” che ignorano le tecniche della tradizione. Alla sua memoria, Salvatore di Pasquale – altro geniale studioso di statica storica – dedica un saggio *Sull’uso del cuneo nelle antiche costruzioni in muratura,* IBC, Bologna 1998. Non si commetta l’errore di considerare ‘specialistiche’ queste pubblicazioni. Al rigore scientifico connettono sempre una conoscenza dello spazio antropico senza il quale è impensabile riuscire a riparare la città. Non solo. Questi manuali sono testi di cultura. Indispensabili per un architetto. Necessari a chiunque voglia occuparsi di città e di paesaggio. Come i *Ragionamenti di Tipologia. Operatività della tipologia processuale in architettura,* opera postuma di Gianfranco Caniggia, a cura di Gianluigi Maffei, Alinea, Firenze 1997. Caniggia è stato allievo di Saverio Muratori. Allievo ed erede. Ha insegnato a tutti noi come si fanno le ricerche tipologiche. Anche questa raccolta di testi quasi tutti inediti è di grande interesse. Quello sulla metodologia del recupero potrebbe far parte di un’antologia ideale sull’architettura italiana del‘900. Mi sia consentito ricordare come chiusura di questo rapidissimo *excursus* sul come riparare la città due testi diversissimi e ugualmente appassionanti. Giovanni Ferraro con *Rieducare alla speranza. Patrick Geddes Planner in India 1914-1924* Jaca Book, Milano 1998, riscopre le motivazioni del recupero, il lavoro e la metodologia, che l’autore di *Città in evoluzione* (che è del 1915) compie in India come “educatore e pianificatore”. L’esperienza effettuata con gli interventi di “chirurgia urbana” bisogna confrontarla con i nostri sventramenti. Non solo quelli del “piccone demolitore” di mussoliniana memoria, ma anche e soprattutto con quelli che si vorrebbero realizzare in questi ultimi anni. Specie in quelle città che si ritengono ‘moderne’ e vogliono utilizzare i metodi della modernità. “Distruggere il vecchio per rinnovarsi”. Eccitanti come un’avventura di Casanova, *Le ricette del restauro. Malte, intonaci, stucchi dal XV al XIX secolo* di Carla Arcolao. Saggi Marsilio, Venezia 1998. “Si tratta” è detto in premessa “della prima comparazione scientifica sulle fonti classiche – trattati e manuali – che dà conto di un sapere tecnico non ancora conosciuto nella sua composita e stupefacente articolazione”.
In questi testi e forse in qualche piano regolatore non ancora pubblicato si può rintracciare l’inizio anche in Italia del XXI secolo per l’architettura e l’urbanistica. L’incontro fra Apollo e la Democrazia non è ancora avvenuto. Ma se la ricchezza di storia e di natura che caratterizza il nostro territorio sarà nuovamente riscoperta (e queste ricerche, gli studi e i testi prima ricordati, sono indirizzati in tal senso) non è da escludere che lo sfregio alla bellezza possa essere riparato con il recupero delle città e del paesaggio. A proposito. Sul restauro del paesaggio, tranne qualche dépliant di produttori di tappetini d’erba per coprire gli argini dei fiumi ingabbiati con il cemento, non c’è quasi niente. Poche e ormai datate le pubblicazioni sui giardini storici. Un solo ‘trattato’ o ‘manuale’ che dir si voglia. Di dodici anni fa: *Design for Human Ecosystems* di John Tillman Lyle. Peccato che sia americano, anche come possibilità di applicazione. Inservibile per un Paese come l’Italia dove la storia ha confermato anche la natura e insieme, storia e natura hanno determinato l’identità italiana di cui parla Benevolo.

Apollo still has not met democracy, at least in Italy. Much of the encounter with beauty, hoped for by Walter Gropius, still has to be achieved. It can only occur when “the isolation of architectural culture terminates; has allowed such serious squandering of Italy’s physical identity”. This is what Leonardo Benevolo asserts in his conclusion to L’architettura nell’Italia contemporanea, *an essay printed by Laterza last April. One must read it before addressing any debate, history or account on the crisis of architecture (and the consequent crisis of the city and landscape).*
According to Benevolo, the origins of this crisis lie in the separation of the Italian identity from the Italian countryside. In the second half of the nineteenth century the growth of cities, factories, highways and railroads began to transform Italy. They were considered elements of economic progress, causing upheaval, yet necessary. A ‘standardization’ process of the various local natures was kicked off and the uniformity of methods was imprinted on all the forms of public buildings: bridges, milestones, barracks, prisons, schools, hospitals, markets and train stations. “The tragic dimension of these transformations practically never emerges from the writings or drawings”. The spontaneous integration of feelings and landscape that was an attribute of Foscolo, Leopardi and Manzoni vanished in the politically motivated writings, the historical novels and the economic essays. Benevolo takes a historic view of a process that impacts the whole of Italian culture from Unification to the present. This is a telling parallel between literature, the movies, representational arts and the urban structure. Telling and enlightening. One grasps the causes of the ruin of the cities and landscape. ‘Beauty’ (that is, the identity and the landscape) is treated as a superfluous element. At times, it is regarded as a reactionary obstacle to development. The constraints (which may be authoritarian) are ridden roughshod over by emergencies. Since there are no appropriate laws on land use, the master plans are continuously modified. Unauthorized building is exalted in Italy by more than a few social science masters. The loss of identity was (and is) a disaster for our cities and their hinterland. What can be done to obviate? Benevolo feels that “only by rediscovering the places” will it be possible to presuppose the rebirth of an architectural culture suited for the transformations under way in the city and hinterland.
Rediscover the places. Rediscover the physical identity that distinguished us for centuries. Benevolo gives a few examples, but he warns one about their effective ability to succeed in influencing the meeting of Apollo and Democracy in Italy. At times, you think the next century has already commenced, at least in town-planning. If you include the society and the economy, besides the physical configuration of the city and its hinterland, than we ought to have been in the twenty-first century for a few years now. Having finished the stage of building and urban development, having inverted the age-old relationship with the countryside and having modified the percentage of home-owners, this should be the time for a new phase. It will be ruled by computers, by the global labor market, by companies whose owner has been, or is about to be, replaced by widespread shareholders and by a ‘technocracy’ which, in many cases, is viewed as an alternative to politicians. Apparently, Italy’s master plans still are tied to an authoritarian and constraint-based view which, in practice, is constantly voided by emergencies. By special variances, by experimental changes and additions. Also, “regional plans” are decided at higher echelons and the laws aim to do anything except planning. On the other hand, according to the national and regional laws that define and sanction them, the master plans have to control development. Of course, development means more buildings and, at the best, infrastructures. Exactly the same thing happened after World War II when industry expanded by leaps and bounds. The cities were enlarged and the country was abandoned.
Then, the plans could only favor this growth. Then, the market of property suitable for building was favored and the plans served the speculators. This is well known. One believes that it should not happen again. Now there is ‘rehabilitation’: plans, schemes and, above all, books.
Rehabilitation is supposed to mean all those works that seek to repair the damage caused to the landscape, city and buildings. That is not always the case. In general, the disused factories are deemed perfect for generating new constructions. Fresh urban growth. “The death of old urban mills is a strategic issue at a time when the master plans are being revised... ” affirms Michelangelo Russo in the foreword to his research on Derelict Land, *taken to be “forms and resources of the existing cities” (ESI Editore, Naples 1998). In the preface, Attilio Belli correctly treats this study as a contribution to enhance and (at last!) improve town-planning. Besides examining Venice and Prato, it would have been interesting to investigate Naples, too. Surely, it is the most striking case in recent years, both emblematic and, in part, enigmatic. Vezio de Lucia recounts his scheme in* Napoli / cronache urbanistiche 1994-1997, *Baldini & Castoldi, Milan, 1998. The book narrates the planning events of a town that everyone believed had already gone over the edge. Instead the Bagnoli rehabilitation plan kicked off the city’s planning rebirth. It is a challenging project. Just ten years ago it would have been unthinkable to be able to salvage the site of the former steel mill. De Lucia’s leaving Mayor Bassolino’s City Council has placed the ‘continuity’ of this project in jeopardy. The problem is the price to be paid to rehabilitate this land. If the price paid is in both new and traditional cubic meters it is hard (here and elsewhere) to maintain that the disused plants always are a resource, for the town and the discipline. Perhaps we have to take our quest for authentic methods for ‘repairing’ the damage done to cities to other works. The return to the historic core is nearly obligatory. There are some fine rehabilitation ‘handbooks’ on this matter. Two, in particular, are outstanding:* Codice di pratica / per la sicurezza e la conservazione dei Sassi di Matera, *by Antonino Giuffrè and Caterina Carocci, Edizioni La Bautta, Matera 1997; and* Manuale di recupero del centro storico di Palermo, *by Paolo Marconi (edited by Francesco Giovanetti), Flaccovio Editore, Palermo 1997. Paolo Marconi’s work is an extension of the 1989 handbook he compiled on Rome (he acted as the technical head in this case).*
We owe a great deal to Antonino Giuffrè, too. He was tireless in his efforts to rehabilitate historical traditional statics, struggling against the various “civil engineers” that ignored traditional techniques. Salvatore di Pasquale, another brilliant scholar of historical statics, dedicates an essay to his memory: Sull’uso del cuneo nelle antiche costruzioni in muratura, *IBC, Bologna 1998. Do not make the mistake of judging these publications as ‘specialist’. Their scientific rigor is always backed by knowledge of the anthropical space, without which it would be unthinkable to succeed in repairing the cities. But that’s not all. These handbooks are cultural works. They are a must for architects and necessary to all those who are concerned with towns and the landscape. Another case is* Ragionamenti di Tipologia. Operatività della tipologia processuale in architettura, *a posthumous volume by Gianfranco Caniggia (edited by Gianluigi Maffei), Alinea, Florence 1997. Caniggia was the pupil and heir of Saverio Muratori. He taught all of us how to do typological research. This collection of mostly unpublished texts is highly engrossing. The one on rehabilitation methodology could belong to an ideal anthology on twentieth-century Italian architecture. Allow me to conclude this very quick overview on how cities can be repaired by mentioning two highly different, yet equally exciting publications. In his* Rieducare alla speranza. Patrick Geddes Planner in India 1914-1924, *Jaca Book, Milan 1998, Giovanni Ferraro rediscovers the reasons for the rehabilitation, the work and methodology carried out in India as a “teacher and planner”. In 1915 Geddes authored* The Evolving City. *His “urban surgery” has to be compared with the bulldozing of sections of our towns. And not just those undertaken under Mussolini, for the razing envisioned recently is the prime worry, especially in the cities that feel they are ‘modern’ and want to employ modern methods. “Destroy the old in order to renovate”.* Le ricette del restauro. Malte, intonaci, stucchi dal XV al XIX secolo *by Carla Arcolao is as thrilling as one of Casanova’s adventures. It is printed by Saggi Marsilio, Venice and 1998. The foreword states: “This is the first scientific comparison of the classic sources – treatises and handbooks – that takes account of technical knowledge whose complex, stupefying depth is still unprobed”.*
In these volumes, and perhaps in some as yet unpublished master plan, one can detect the start of the twenty-first century for architecture and planning in Italy, too. Apollo and Democracy still have not met. But if the historic and natural wealth that our country evinces is newly rediscovered we cannot exclude that the marred beauty may be overhauled by rehabilitating the cities and landscape. (The research, studies and the above-mentioned texts lead in that direction). By the way, except for a few brochures by the makers of grass transplants to cover the banks of the rivers trapped in concrete, there is next to nothing on landscape restoration. The few books on historic gardens are now dated. There is only one ‘treatise’ or ‘handbook’, going back twelve years: Design for Human Ecosystems *by John Tillman Lyle. It is a pity it is written by an American and the applications are for that continent, too. It is useless in a country like Italy where history has also confirmed nature and, together, history and nature have determined the Italian identity to which Benevolo refers.*

G. Rusconi, Pavimento a battuto con i principali strumenti, in *Dell’Architettura,* Venezia, Gioliti, 1590.
G. Rusconi, tamped floor with the main tools for making it.
Dell’Architettura, *Venice, Gioliti, 1590.*



“Freiräume fur der Stadt- Free Spaces for the City”.

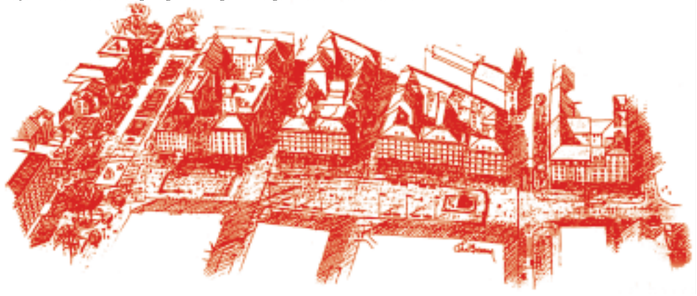
Topos - European Landscape Magazine, *n° 22 marzo 1998. Callwey Verlag, München (pp. 128, £ 21.95).*

di Cecilia Bolognesi *Topos - European Landscape Magazine,* è un trimestrale edito da Callway Verlag di Monaco, giunto ormai alla sua ventitreesima uscita; una rivista alla quale va riconosciuto il coraggio di occuparsi di argomenti ai quali fino a pochi anni fa non avevamo ancora pensato e che oggi, invece, si sono tramutati in problemi di primaria urgenza. In essa si tratta della definizione di spazi aperti particolari, perché spesso considerati a margine di fenomeni più rilevanti o comunque ritagliati tra i confini di altri luoghi notevoli che li costringevano al totale subordine ma che oggi, nelle mutate condizioni urbane hanno spesso assunto un nuovo valore e, tornati alla ribalta, necessitano di nuove definizioni formali. Ci si occupa di luoghi spesso oggetto di contaminazioni tra nuclei urbani ad alta definizione formale e margini sfrangiati, meno chiari o stabili architettonicamente, ma anche di piazze di nuova formazione, di cuciture tra vecchi e nuovi tessuti, di connessioni tra parti differenti della stessa città, come di temi e tipi di rinnovato interesse quali il parco urbano nella città del XX secolo e il suo ruolo all’interno di essa. La trattazione dei numeri è tematica, anche se difficile rimane raggruppare sotto titolazioni differenti problemi sovente omologhi e spesso il titolo è un pretesto. Ciò è sufficiente comunque per variare la proposta editoriale: *Designing Landscape* si affianca a numeri come *Cultural Landscape, Trees, Pathways, Nightscape...* fino al numero di cui ci vogliamo occupare più precisamente che è *Free Spaces for the City.*
In esso si visitano molti progetti relativi a contesti non sempre ibridi come quelli più cari a molti paesaggisti di fama dichiarata ma anzi, spesso osserviamo luoghi già definiti da precise cortine urbane o precise delimitazioni morfologiche che comunque ne danno una limitazione netta ma che non per questo possono essere considerati veri e propri ‘luoghi’. La rinnovata attenzione loro rivolta è il chiaro indice di un radicale cambio di atteggiamento nel panorama architettonico, con la seguente incoronazione del vuoto spesso a personaggio co-primario dell’architettura nella scena urbana vera e propria.
Nel numero esula da questa definizione di spazio già perimetrato decorosamente l’eccezionale progetto per i giardini civici di Böblingen, cittadina di cinquantamila abitanti nella cintura urbana di Stoccarda. Un progetto più che brillante per una città che, connotata da attraversamenti di arterie a rapido scorrimento come da sentieri, azzonamenti industriali frammisti a quartieri residenziali, fino alla costruzione di questo progetto aveva scarse possibilità di orientare il viaggiatore, costretto da un’infelice segnaletica a ripetuti quanto inutili vagabondaggi alla ricerca di qualche landmark chiarificatore.
Il concorso del 1990, nato per un’occasione specifica, un’esposizione verde tenuta poi nel 1996, è la base per un progetto a scala urbana che coinvolge momenti di alta definizione architettonica: ponti sul fiume che attraversa la città ne riconnettono le due parti, un colonnato arioso lungo centocinquantadue metri e alto otto forma la contraparte architettonica, leggero e trasparente avamposto del nuovo giardino di fronte a un centro civico di ben altra densità. Un intervento da invidiare per la varietà delle parti toccate dalle soluzioni proposte, di verde o pietra che siano, ciò nonostante subito riconoscibili e apprezzabili nella loro unità concettuale: dal lungofiume alle piazze verdi, al colonnato che trasmigra nel boschetto attiguo, alla sosta definita sul lago è un pensiero unico quello che governa il disegno,

per ricucire, riparare e rinnovare la città.
Alcuni progetti, spesso riferiti al Nord Europa, si applicano prevalentemente in spazi di dimensione ridotta e circoscritta come il New Heuvelplein a Tilburg, o il Trygve Lie Park a Vienna, o la bellissima Neue Plätze a Bergen in Norvegia, ma l'attenzione è la medesima dei progetti a scala maggiore e anzi, forse perché non ci troviamo di fronte alla necessità di definirli come luoghi tematicamente a sé stanti, nella loro semplicità si tramutano in spazi sempre molto accattivanti e ben definiti. Nei casi minori si tratta di semplici ricuciture, mancano episodi architettonici rilevanti, ma appaiono molti e interessanti stratagemmi legati all'uso degli elementi costruttivi: pavimentazioni, fontane, lampade... Analogamente nei progetti di grandi dimensioni, come il Parc de Bercy a Parigi, gli stratagemmi si moltiplicano e a loro sostegno e legittimazione impostazioni tematiche sostanziali vengono proposte: a Bercy è la riflessione forgiata dalla storia e dalla morfologia del sito a governare l'impresa, il resto segue. Bercy è comunque un caso dei più riusciti, proprio perché l'intervento ha la forza di legittimarsi e sostanziarsi in sé, e di imporsi come vero e proprio parco del XX secolo, e non elegante corollario di qualche costruzione già esistente.
Il dubbio di fondo è questo: *Topos* non è l'unica rivista che si occupa di Landscape in questo senso, nei casi in cui esso si lega e legittima a contatto con l'urbano e comunque con il costruito in genere ce ne sono diverse altre. Ma anche se fosse l'unica rivista, una delle meglio riuscite comunque, anche con tutta l'umiltà che il mestiere ci impone dobbiamo occuparci ugualmente di tutti i problemi della città e la sua presenza ne richiede un'altra: quella di un luogo, costruito o raccontato, dove possa venire manifestato chiaramente il nostro desiderio di tornare a parlare di cattedrali, ovvero di grandi opere d'architettura che costruiscono veramente la città non in modo sommesso e delicato ma autentico e programmatico.

Topos - European Landscape Magazine *is a quarterly published by Callway Verlag, based in Munich; the twenty-third issue recently came out. The journal should be praised for having the courage to deal with topics that nobody had thought of until a few years back, while now they have been transmuted into urgent issues. Its pieces cover the definition of unusual free spaces, since they often are treated as if they were marginal compared with more central phenomena. Another exclusion factor is that they are found at the borders of remarkable sites that pushed them completely into the background; but today the urban conditions have changed, so frequently they have been reappraised. Now that these spaces have returned to the forefront, they require fresh formal definitions. Often, the places have been contaminated by highly formally defined urban complexes and ragged edges which are less clear or stable architecturally; at times, there are new squares, junctions between old and new urban fabrics and connections between different parts of the same town. Also, there is a revival of interest in twentieth-century city parks and the part they play.*
Each issue of the review features a theme, though it is hard to group similar questions under different titles; they frequently are pretexts. However, this suffices to ensure a variety of subjects: Designing Landscape, Cultural Landscape, Trees, Pathways, Nightscape, *and so forth. The issue we want to take a closer look at focuses on* Free Spaces for the City. *It contains a host of schemes concerning contexts that are not always hybrids, like those many established landscape architects are fond of. Often, we observe places that are already defined by precise building fronts or clear morphological boundaries that, at any rate, give them a sharp margin; yet this does not allow us to consider them true 'places'. The comeback they are making certainly shows that there has been a radical change of attitude in the architectural world; consequently, the void has been raised to the heights of a co-star with architecture on the urban stage.*
In this issue of the magazine the exceptional design for the Böblingen municipal park does not fit this definition of a space with a nice perimeter; this is a small town with a population of 50,000 on the outskirts of Stuttgart. This project definitely is brilliant. The city's attribute is being crossed by expressways and paths, with industrial zones interspersed with residential neighbourhoods. Until this scheme was executed, it was very difficult for the traveler to get his or her bearings, and poor signage forced them to wander all over the place looking for some clarifying landmark.The 1990 competition was conceived for a greenery exhibition held in 1996. The design has an urban scale, with some highly-defined architectural elements: bridges over the river cutting through the town that rejoin the two sections; an airy colonnade 152 meters long an 8 meters high, acting as the architectural counterweight, a light, transparent vanguard of the new park opposite a dense city center. What makes the project worthwhile is the variety of the areas touched by the proposed solutions, whether they be of greenery or stone; in both cases they can immediately be recognized and appreciated in their unified conception: from the riverbank to the green plazas, to the colonnade that migrates to the adjoining woods and to the rest spot on the lake. It is all governed by a single thought to mend, repair and renovate the city.
Some projects, especially in northern Europe, chiefly concern small, circumscribed spaces, such as Tilburg's New Heuvelplein , Trygve Lie Park in Vienna and the beautiful Neue Plätze in Bergen, Norway. But the same attention is paid in the larger scale designs; actually, perhaps since we do not have to define them as thematically separate sites, in their simplicity they are always transmuted into highly enchanting and well defined spaces. The minor works merely rejoin elements, without any salient architectural features, but there are many interesting stratagems linked to the use of the constructional components (like paving, fountains and lamps). Analogously, in the great schemes, like Paris' Parc de Bercy, the devices increase and substantial themes are employed to support and justify them. Bercy is ruled by reflection forged by history and the site's topography; the rest is a consequence. At any rate, this park is one of the most successful, for it is strong enough to stand on its own, to impose itself as a truly twentieth-century park. This Paris place is not an elegant accessory to some existing structure.
Basically, we are doubtful about one thing. Topos *is not the only landscaping magazine of its kind, where the projects are tied and legitimized by contact with built-up areas or some sort of structures. There are several other similar publications. But even if it were the only one – or one of the best, in any case – even with all the humility that our craft obliges when we delve into all the problems of cities, its presence calls for something else. I mean a built or narrated place where we can clearly manifest our desire to discuss cathedrals once more, that is, grand buildings that mold the city authenticity and in a planned fashion, not subduedly and delicately.*

Terje Kalve, Arne Smedsvig, Torgalmenningen a Bergen. Sistemazione del lato ovest, 1996-97.
Terje Kalve, Arne Smedsvig,Torgalmenningen in Bergen. West side scheme, 1996-97.



"Verso progettazioni complessive".
Giulio Redaelli.
Progettazione d'ambiente, Milano, 1985 (pp. 221, s.i.p.).

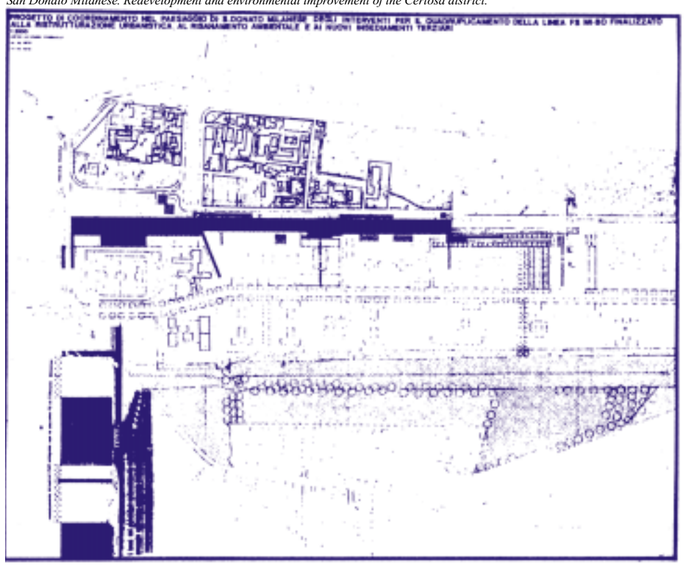
"Nuove tipologie per l' edilizia residenziale".
A cura di Sara Rossi.
Officina Edizioni, Roma, 1977 (pp. 265, s.i.p.).

"Casa: vertenza di massa".
Michele Achilli.
Marsilio Editori, Padova, 1975 (pp. 358, s.i.p.).

di Giulio Redaelli Negli anni '70-90 il recupero del patrimonio edilizio esistente, dei centri storici e non, ha prodotto molto lavoro in ogni città d'Europa; anche in Italia, dove il sostegno normativo e finanziario al recupero fu avviato dalla legge di riforma della casa n°865/1971 (art. 48 e 55). La rilettura di *Casa: vertenza di massa,* che di quella legge ha ricostruito la storia contrastata, è utile: per ricordare come si produsse la svolta nell'operare in urbanistica e architettura, dopo tre decenni di ricostruzione postbellica all'insegna del "quando l'edilizia marcia, marcia l'economia", nella logica delle rendite e del profitto. Ed è opportuna: per fondare la svolta che dovrebbe prodursi nei prossimi decenni: dalla "ristrutturazione come recupero alla ristrutturazione come rottamazione" mediante demolizione degli inquinamenti edilizi e urbanistici.
Contrariamente a quanto si pensa, all'origine dell'avvio della ristrutturazione come recupero non fu l'idea della conservazione dell'utilità simbolica del patrimonio esistente, bensì della sua utilità materiale. Dal calcolo macrourbanistico dei fabbisogni abitativi risultava che, per dare "casa a tutti" le risorse finanziarie erano insufficienti: occorreva mobilitare il massimo e il miglior uso di tutto il patrimonio. Una svolta politica, consentita da una vertenza di massa a favore dei senza-casa, sostenuta dai sindacati che, allora, erano i più agguerriti difensori istituzionali dei non-garantiti. E, soprattutto, una svolta culturale: l'obiettivo "casa come servizio sociale" prendeva corpo, dando corpo alla conservazione dei valori di cultura materiale e simbolica. Per dirla con il commento heideggeriano di Ignazio Gardella, la legge n°865/1971 orientava a pensare "un nuovo modo di abitare nel quadro del disegno urbano": non la produzione di oggettistica edilizia, all'insegna di quella che è stata chiamata la "stupidità professionale", ma la logica del disegno urbano orientava a costruire la concreta città giusta, giusta in rapporto all'identità culturale urbana; entro questa impostazione l'abitazione risulta idonea e accettabile se è garantita dalla possibilità dell'uso omogeneo di città, funzionalmente e nell'immagine, non soltanto se è adeguata alle caratteristiche abitative e alla capacità economica delle famiglie, secondo gli standard demenziali della normativa unificata Gescal.
La cultura architettonica dominante era tutt'altro che pronta a cogliere la rilevanza macrourbanistica del recupero. Basta scorrere i progetti 'selezionati' al Concorso ANIACAP-IN/ARCH '"per nuove tipologie edilizie residenziali", bandito nel 1972: quasi tutti i progetti, tra i quali si segnalava quello presentato dal gruppo Benevolo, riguardavano nuove costruzioni, più o meno ricomprese nei cosiddetti quartieri autosufficienti, secondo il modello della "periferia metropolitana" che aveva stravolto i dintorni delle maggiori città italiane, da Milano a Torino, da Bologna a Perugia, da Bergamo a Brescia, da Bari a Taranto, da Napoli a Palermo a Catania. Un solo progetto 'segnalato' proponeva la reinvenzione tipologica, anche ai fini della prevenzione antisismica, delle 'filuve' del centro storico di un comune siciliano, Canicattini Bagni, molto recuperabile prodotto dall'antica civiltà contadina degli Iblei: una proposta paradigmatica per il recupero dei centri storici d'ogni altra città delle aree urbane siciliane, anche per la prevenzione antisismica e, soprattutto, per prevenire il proseguimento dell'espansione fisica, nei modi allora incombenti dello Zen a Palermo del gruppo Gregotti e del Librino a Catania del gruppo Tange, quartieri molto candidabili alla rottamazione.
Le ragioni del recupero sfuggivano anche alla cultura della conservazione. Dal punto di vista macrourbanistico, il valore simbolico di una preesistenza può essere recuperato se, e soltanto se, nella nuova immagine globale della città assume un nuovo valore materiale: la conservazione costruttiva o la costruzione conservativa sono un medesimo atto di coscienza mirato a una varietà coerente di soluzioni, coerenti con i caratteri originari della città e con la visione del mondo degli autori. Questo dato concettuale di fondo è largamente assente da libri, manuali e codici prodotti da certo fondamentalismo conservazionistico: senza aderire alla tesi estrema che vi vede le cause di guasti non minori di quelli causati dalla più bieca speculazione, il mito italiano del centro storico, da conservare in questa o quella sezione del passato, è l'equivalente del mito inglese della campagna: miti estetistico-ecologistici della modernità metropolitana.

Quali sono, attualizzando, le ragioni macrourbanistiche della "ristrutturazione come rottamazione"? Nel momento in cui il patrimonio abitativo medio nazionale avvicina lo standard due stanze-per-abitante, il problema non è più il recupero per "dare casa a tutti" ma la demolizione, con o senza ricostruzione, per "dare città a tutti", ossia per il recupero dell'ambiente-paesaggio della città, funzionalmente e nell'immagine. Non mancano esperienze significative, già negli anni '70: il "quadruplicamento in sede" della linea FS Milano-Melegnano per realizzare l'Alta Velocità e il Servizio Ferroviario Regionale Lombardo demolisce oltre 150 abitazioni a San Donato Milanese, inabitabili dal punto di vista ambientale, perché costruite a ridosso dei binari; il quadruplicamento in sede è ecologicamente giusto perché è urbanisticamente giusto, garantendo l'uso diretto dell'alta velocità a tutte le maggiori città che interconnette, dunque l'uso omogeneo di città dei livelli nazionale ed europeo. Ma non mancano tendenze opposte: da Melegnano a Bologna, la "nuova linea" in quel che resta delle campagne rinuncia a proseguire la rottamazione del patrimonio inabitabile – la discussione è ancora in corso – trovando il sostegno di certo ecologismo e di certo conservazionismo, come se la nuova linea non fosse un allargamento della fascia degli impatti ambientali negativi, senza far fronte alla riparazione degli impatti ambientali negativi del passato.
La mancanza di libri sulla rottamazione – questa recensione riguarda, per così dire, libri ancora da scrivere: in Italia, ma anche in Inghilterra, Francia, Spagna – dimostra che manca la consapevolezza che fu decisiva per avviare la ristrutturazione come recupero. Questa consapevolezza può diramare soltanto da un pensiero sull'urbanesimo all'opera nell'operare in urbanistica, dunque da un pensiero che non si lascia pensare da altre istanze esterne, trasportistiche o ecologistiche o altro, e che sappia pensare le sue verità prima di oggettivarsi in proposte. Gli interessi professionali del "who's who" della cultura architettonica dominante sono slittati dalla costruzione delle aree agricole dismesse alla ricostruzione delle aree industriali dismesse: è il culto estetistico-ecologistico della postmodernità metropolitana. Per quanto possa sembrare velleitario, in un Paese come l'Italia dove è difficile demolire le costruzioni abusive, dalla ristrutturazione come rottamazione delle costruzioni regolarmente autorizzate è possibile attendersi molto lavoro nei prossimi decenni: non mancherebbero le occasioni in ogni città e in ogni campagna, in ogni paesaggio urbano e in ogni paesaggio rurale. Non si tratta di cancellare le singole ingombranti testimonianze di un passato storico-politico scomodo, e di sostituirle con nuove costruzioni puntuali ispirate al futuro dato per promettente dai nuovi poteri: si tratta di superare la scissione culturale, nella teoria e nella pratica, tra l'operare in urbanistica e in architettura, cancellando ciò che è irrecuperabile nella costruzione-conservazione della città giusta.

San Donato Milanese. Ristrutturazione urbanistica e risanamento ambientale del quartiere Certosa.
San Donato Milanese. Redevelopment and environmental improvement of the Certosa district.



From the 1970s to 1990s the rehabilitation of the existing buildings – both inside and outside the historic cores – generated heaps of work for the architects and planners throughout Europe. This took place in Italy, too. The funding and supportive rehabilitation standards began to make their appearance in 1971 in the housing reform law Nº 865 (Art. 48 and 55). It still is useful to reread Casa: vertenza di massa *which narrates the history of that law; it reminds us how the turning point was reached after three decades of postwar reconstruction carried out under the banner of "When building advances, the whole economy moves forward". That is, the logic of profit ruled. Also, it allows one to lay the groundwork for the revolution that is to come in the next decades: the transformation "from refurbishment as rehabilitation to refurbishment as wrecking by demolishing the building and planning errors".*
Contrary to the general opinion, the origin of refurbishment as rehabilitation was not the idea of the conservation of the symbolic utility of the existing structures: it was its material utility. The large-scale planning calculations of living requirements revealed that, to provide "housing for everybody", the funds were insufficient. So the most had to be made of the existing buildings. This was a political sea-change allowed by a mass movement in favor of the homeless, backed by the trade unions. Then they were the staunchest defenders of the needy.
Yet this was a cultural turning point, primarily. The goal of "the home as a social service" took shape, forging the conservation of the values of material and symbolic culture. Ignazio Gardella's Heideggerian comment was that this law led one to conceive "a new way of living within the framework of urban design", not the churning out of structures marked by what was called "professional stupidity". Instead, the logic of urban design directed one to build the right city, right in relation to the urban cultural identity. Housing is suitable and acceptable if it is guaranteed by the possibility for using the town homogeneously as regards the functions and image. This is a great deal more than meeting the household's living traits and means, established by the crazy unified Gescal social housing standards.
So the dominant architectural culture was far from ready to recognize the large-scale planning significance of rehabilitation. All you have to do is glance at the schemes selected by the 1972 ANIACAP-IN/ARCH Competition "for new residential typologies" (attention was called to the Benevolo team's submission). They concerned new structures in the so-called self-sufficient districts, following the model of the metropolitan outskirts which had torn apart the outlying areas of Italy's largest cities, from Milan to Turin, from Bologna to Perugia, from Bergamo to Brescia, from Bari to Taranto and to Naples, Palermo and Catania. Only one design proposed the typological reinvention of the 'filuve' in the old center of a Sicilian town, Canicattini Bagni (it also boasted anti-earthquake features). This was a highly salvageable product of the ancient local farming civilization. This represented a paradigmatic proposal for the rehabilitation of the historic centers of every other Sicilian city and, above all, to prevent them from sprawling. This was foreboding at the time in Palermo's Zen district (by the Gregotti team) and the Librino district of Catania, by the Tange team: these neighborhoods are very suited for wrecking.
The reasons for rehabilitation were not grasped by the advocates of preservation either. From the standpoint of large-scale town-planning, the symbolic value of a preexisting building can be saved only if it assumes a fresh material value in the new global image of the city. Constructional conservation or conservational construction are the identical act of consciousness aimed at a coherent variety of solutions. They are adhere to the original attributes of the city and the world view of the authors. This basic concept is largely lacking in the books, handbooks and laws produced by a certain variety of conservationist fundamentalism. We will not go so far as to approve the extreme thesis that attributes to it the cause of damage which is not lesser than that done by the wildest speculation. But the Italian myth of the historic core, to be preserved in this or that section of the past, is the equivalent of the British myth of the countryside: aesthetical-ecological myths of metropolitan modernity.
To address current issues, what are the large-scale planning reasons for refurbishment as wrecking? Now that the average national residential stock is nearly two rooms per person, the problem is no longer rehabilitation to provide a home for everybody. Rather, it is demolition, with or without reconstruction, to provide a city for everybody; that is, to rehabilitate the landscape-environment of the city, functionally and imagewise. We cannot complain that there are no meaningful examples; as early as the 1970s the State Railways' Milan-Melegnano line was increased from one to four tracks in the same place (this was needed for the high-speed trains and the Lombardy Regional Railroad Network). Over one hundred fifty dwellings were torn down in San Donato Milanese; they were unlivable because they were too close to the tracks. Raising the number of tracks is ecologically right because it is correct from the planning viewpoint, ensuring high-speed train service to all the big cities interlinked. This means a homogeneous use of towns nationally and at the European level. But there are some bad examples, too. Between Melegnano and Bologna the "new line" in what remains of the countryside does not continue to wreck the unlivable structures (the matter is still being debated). There is support from some ecologists and conservationists, as if the new line did not widen the negative environmental impact, without repairing the negative impact of the past.
The lack of books on wrecking in Italy, Britain, France and Spain (this is a review of volumes still to be written) shows that we lack the awareness that was decisive for initiating refurbishment as rehabilitation. This understanding can only come from a thought on urbanism at work in town-planning, a thought which does not let itself be thought externally, by transportation experts or ecologists. And it has to know how to think its truths before making concrete proposals. The professional interests of the leaders of the ruling architectural culture have shifted from building on disused farmland to the reconstruction of disused factories. This is the aesthetical-ecological cult of metropolitan postmodernity. Although it may seem a pipe-dream, in a country like Italy where it is hard to demolish the unauthorized structures we can expect much work over the next decades on the refurbishment as wrecking of the authorized structures. Every town or countryside offers opportunities, as does each urban and rural landscape. The idea is not to eliminate the single, cumbersome structures that are evidence of a nasty historical and political past and replace them with new ones inspired by the future today's authorities say is promising. Rather, we have to bridge, in theory and practice, the cultural chasm between town-planning and architectural practice, wiping out what cannot be saved in the construction and preservation of the right city.

“Il restauro dei monumenti”.

Paolo Fancelli.
Nardini Editore, 1998 (pp. 368, Lit 65.000).

di Alberto Artioli Il libro si apre con la convincente affermazione che il restauro è una disciplina che fonde in sé competenze e saperi diversi e che necessita di un continuo scambio tra dichiarazione teorica e prassi esecutiva. L'autore, a ragione, considera il restauro un'espressione di “elevata cultura” e infatti non a caso questa disciplina, che ha un profondo rapporto con la letteratura, ha sollecitato l'interesse di scrittori del calibro di Chateaubriand, Hugo, Stendhal e Ruskin. Il restauro è dunque una forma di cultura e il suo linguaggio non può essere solo tecnicistico tuttavia in questo settore solo le opere di Brandi e Longhi, affrancandosi dalla loro nicchia specialistica, sono riuscite a divenire generi letterari. L'autore si riconosce in questo filone cosicché il titolo del libro appare riduttivo in quanto gli argomenti qui trattati spaziano dalla storia del restauro alla critica d'arte, dalla filosofia alla letteratura artistica, da concetti architettonici a indicazioni metodologiche.
Fancelli, ordinario di Restauro dei monumenti presso la Facoltà di architettura di Roma, fin dalla prefazione avverte l'esigenza di identificare due distinte categorie di manufatti: quelli utilitaristici e quelli figurativi, riproponendo dunque uno dei principi cardine su cui si basa il pensiero di Paolo Marconi, un altro profondo cultore della materia. È anche vero però che l'architettura può essere al contempo opera d'arte e oggetto d'uso e quindi è necessario capire se esiste una teoria del restauro unificante.
Ma cos'è il restauro? È una disciplina moderna? In realtà la prassi di adattare, riparare, modificare gli edifici è sempre esistita e tuttavia solo nel corso del Settecento essa ha cambiato veste assumendo carattere di scientificità con lo scopo di trasmettere le opere alle generazioni future mutandosi così in strumento di conoscenza, di meditazione, di indagine, di ricerca, di studio, in altre parole di cultura. Da qui la necessità, sentita fortemente dall'autore, di comprendere il significato del restauro prima di intraprenderlo e conoscere il restauro significa conoscere la storia delle arti e l'atteggiamento che ogni epoca ha avuto nei confronti dei documenti del passato. Affermando che “la storia dell'arte è storia delle opere” Fancelli promuove il restauro da semplice materia tecnica a disciplina fondamentale dell'arte poiché esso può condizionare, cancellare, interpretare, modificare il corso della stessa storia dell'opera.
Coerentemente con il titolo del libro l'autore non perde mai di vista il restauro dei monumenti e, pur appartenendo alla più ampia disciplina del restauro, mantiene sicuramente una propria identità non solo perché l'architettura nasce per assolvere una funzione, ma anche perché essa non viene creata di getto e non è quasi mai ascrivibile al gesto di un singolo autore essendo il prodotto di una continua aggregazione che si modifica nei secoli. Proprio per questo è presente una approfondita indagine, sviluppata in uno specifico capitolo, sul rapporto esistente tra restauro e architettura. E dunque il restauro del costruito non è qui visto unicamente come recupero materico, che spesso indulge nel feticismo, ma soprattutto come salvaguardia di un significato architettonico, pur non dimenticando, ovviamente, che l'esigenza di mantenere efficiente un edificio non può attenuare la rigorosa conservazione di un'opera unica e irripetibile.
Nel libro non manca una vena polemica verso le Soprintendenze, organi istituzionali cui sono demandate la tutela e il restauro dei monumenti che però, a detta dell'autore, da soggetti culturali spesso si trasformano in organi burocratici e di potere che operano senza i necessari approfondimenti metodologici.
Ritorna dunque l'eterno problema del divario esistente tra dottrina e operatività che l'autore coglie però parzialmente in quanto il punto di vista potrebbe tranquillamente capovolgersi. Infatti così come l'operato delle Soprintendenze può essere criticato allo stesso modo desta perplessità il fatto che l'insegnamento del restauro nelle nostre Università sia demandato a teorici che hanno scarsissima, se non nulla, esperienza operativa, un fatto questo del tutto anomalo e angosciante come se nei Conservatori l'insegnamento del pianoforte fosse affidato a maestri di solfeggio e teoria musicale che però misconoscono lo strumento.
E allora, al di là delle polemiche, il vero problema nasce da questo muro istituzionale esistente tra teoria e prassi, da questa carenza di dialogo tra Soprintendenze e Università, che invece restano due fondamentali istituzioni storiche le cui attività e conoscenze andrebbero coerentemente trasfuse.

The book kicks off by asserting convincingly that restoration is a discipline that blends diverse fields of knowledge and skills and calls for the constant interchange between theory and practice. Quite rightly, the author treats restoration as an expression of “lofty culture”; in fact, it is no accident that this discipline, which has a profound relationship to literature, has stirred the interest of writers as important as Chateaubriand, Hugo, Stendhal and Ruskin. Hence, restoration is a form of culture and its language cannot be just technical, yet only the works of Brandi and Longhi, freeing themselves from their specialist niche, have succeed in becoming literature.
The author feels he belongs to this group, so the volume's title is misleadingly narrow, for the topics range from the history of restoration to art criticism, to philosophy, to artistic literature, to architectural concepts and methodology.
Fancelli teaches Restoration of monuments at the Rome School of Architecture; even in the preface he warns of the need to identify two separate categories of buildings: utilitarian and figurative. This is one of the linchpins of the thought of Paolo Marconi, another thorough scholar in the subject. However, it is also true that architecture can be both an artwork and utilitarian object, so one has to grasp whether a unifying restoration theory does exist.
But what is restoration? Is it a modern discipline? In reality, buildings have always been adapted, repaired and modified; not until the eighteenth century was it transformed, donning scientific garb. The purpose was to transmit the works to the future, thereby transmuting itself into a tool of knowledge, meditation, research and study: of culture, in other words. This led to the exigency – which the author feels strongly – to comprehend the meaning of restoration before embarking on it. And knowing restoration signifies mastering the history of the fine arts and the attitude manifested in each epoch concerning the documents of the past.
By stating that “art history is history of the works”, Fancelli raises restoration from a plain technical subject to a fundamental facet of art, because it can influence, erase, interpret or modify the course of the history of the work itself. Coherently with the publication's title, the writer never loses sight of the restoration of monuments; although this does belong to the broad area of restoration it surely does maintain its own identity. This is not just because architecture is created to serve a purpose; in addition, it is not generated instantaneously and it is rarely due to a single author. Rather, it is the product of continuous aggregations made over centuries. This is why the book contains a special chapter that exhaustively investigates how restoration and architecture relate. Here the restoration of buildings is not viewed solely as salvaging the material, which often indulges in fetishism. Above all, it seeks to safeguard an architectural meaning, even though, of course, it does not forget that the need for keeping a structure in good repair cannot attenuate the rigorous conservation of a unique work.
The volume takes a somewhat polemical stance towards the Monuments and Fine Arts Service, an institution that is responsible for safeguarding and restoring monuments. But, in the writer's opinion, frequently they become mired in bureaucracy and power struggles, instead of working for culture. They do not carry out the necessary methodological investigations.
This brings us back to the eternal problem of the gap between doctrine and operations, which the author accepts only partially: the viewpoint might easily be reversed. In fact, while this institution can be criticized, at the same time we are perplexed by the fact that the teaching of restoration in our universities is done by theoreticians whose practical experience is tiny or nonexistent. This awful situation is chilling: just think what would happen if the piano were taught in the conservatories by experts of musical theory whose knowledge of the instrument were limited.
So, aside from all the controversy, the true concern is this institutional barrier between theory and practice and this lack of dialogue between the Fine Arts Service and the universities. These are two key historic institutions whose activities and knowledge ought to be coherently transfused.

Archi puntellati nel monastero di San Salvatore Maggiore a Conerviano.
Shored arches in the Monastery of San Salvatore Maggiore in Concerviano.

“Architecture and Cubism”.

AA.VV.
Edited by Eve Blau and Nancy B. Troy.
MIT Press, Cambridge and London, 1998 (pp. 264, £ 29.95).

di Annalisa Avon Il libro, pubblicato con la collaborazione del Canadian Centre for Architecture (CCA), raccoglie gli interventi al convengo di studi “Architecture and Cubism”, svoltosi a Montréal nel 1993. Il tema non è nuovo, poiché, com'è noto, il primo a porre in relazione architettura e cubismo fu addirittura Sigfried Giedion, nel suo *Space, Time and Architecture,* che è del lontano 1947: presentando l'una accanto all'altra due immagini – *L'arlesienne* (1912) di Pablo Picasso e una veduta del Bauhaus di Gropius – Giedion aveva inteso suggerire come le origini dell'architettura moderna fossero da ricercare non tanto nelle suggestioni macchiniste dell'incipiente modernità, quanto piuttosto in quella nuova concezione dello spazio emersa, già agli inizi del secolo, nelle arti visive. “Simultaneità della percezione” e “trasparenza dei piani sovrapposti”, sono questi i precetti cubisti che si traducono nella costruzione della nuova architettura, e ciò vale non solo nelle opinioni di Giedion, ma anche in quelle di quanti, dopo di lui, sono ritornati sulla questione. Henry-Roussel Hitchcock, per esempio, nel suo *Painting towards Architecture,* che è del 1948, ricalcò l'idea già espressa da Giedion, pur se questa volta precisando che il rapporto architettura-cubismo coinvolse il cubismo della fase ultima, o ‘sintetico’, il post-cubismo e tendenze quali De Stijl o il Purismo, piuttosto che il cubismo della prima ora (quello delle *Damoiselles d'Avignon,* per intenderci). Ulteriori precisazioni analitiche in questo senso furono poi fornite, intorno al 1956, da Colin Rowe e Robert Slutzky, in *Transparency: Literal and Phenomenal.* Obiettivo di tutte queste indagini era stato soprattutto voler sottrarre l'architettura moderna ai teorici della causalità forma-funzione, per ritrovare le ragioni della sua nascita in un ben più complesso milieu culturale e artistico; curiosamente, però, esse hanno innescato successivamente una serie di interessi e studi che hanno finito con il privilegiare le analogie formali e la ricerca di affinità linguistiche, spogliando l'intuizione di Giedion di ogni suggestione. Ai promotori del convegno di Montréal è dunque sembrato necessario ritornare sulla questione, non tanto per fare il punto su posizioni già espresse, quanto per studiare finalmente a fondo la relazione architettura moderna-cubismo, ma in termini storici. Nel complesso gli interventi raccolti nel volume, opera di studiosi di varia provenienza, non considerano mai la questione in termini generali (difetto, questo, proprio ai saggi più sopra ricordati), ma affrontano analiticamente episodi circoscritti e momenti anche assai poco noti della storia dell'arte e dell'architettura degli inizi del secolo. Tra i più interessanti a questo proposito vi è il saggio di David Cottington dedicato alla *Maison cubiste* francese, che è del 1912, un singolare padiglione nel quale per la prima volta si pose esplicitamente una relazione fra la pittura cubista e lo spazio tridimensionale dell'architettura. Cottington cerca nel suo intervento di risolvere l'enigma dell'imbarazzante scarsa modernità della maison disegnata dallo scultore Duchamp-Villon (un cubismo “di facciata”, che tra i visitatori del Salon d'Automne non sollevò alcun interesse per gli aspetti architettonici delle nuove concezioni artistiche), e per questo dimostra la centralità che non solo nella cultura artistica ma soprattutto nell'economia avevano allora le arti decorative e perciò tutti gli oggetti che la casa cubista ospitava e che erano, in realtà, il vero soggetto dell'intervento di Duchamp-Villon, riconducendo il lettore al vero significato della ‘modernità’ nella Francia pre-1914. Anche saggi di Dorothée Imbert e di Irena Zantovska Murray, dedicati l'uno al giardino cubista e l'altro all'architettura ceca precedente la prima guerra mondiale, raccontano di episodi poco noti, si tratti della “innaturale natura” del verde geometrizzato cubista dove le piante sembrano non essere destinate a crescere, negli esperimenti di Gabriel Guvrekian, Pierre Legrai e Paul e André Vera, oppure di quel cubismo architettonico praghese, qui occasione per sondare lo sviluppo che subirono le teorie francesi a contatto con le teorie artistiche tedesche e austriache dell'800 e con la tradizione boema. Più singolare il tema di ricerca di Jay Bochner, il cui saggio indaga la “strategia compositiva” e la “figura architettonica” evocata non solo nei dipinti cubisti, ma anche nella poesia di Gertrude Stein o Blaise Cendrars, e altrettanto intrigante è l'intervento di Kevin Murphy, intento a chiarire il significato che, a partire da alcuni dipinti di Delaunay, l'architettura gotica ha assunto inizialmente nel suggerire la ‘forma’ di un'esperienza spaziale in trasformazione, radicando il moderno nell'antico. Non mancano, infine, gli scritti che ritornano su alcuni dei problemi accennati in precedenza: Detlef Mertins si occupa proprio di Giedion, con l'intento di capire come si è sviluppata la ricezione del cubismo in Germania, mentre Bruno Reichlin, nel suo saggio su Jeanneret-Le Corbusier, e Yve-Alain Bois, nel suo *Cubistic, Cubic and Cubist,* ritornano ai temi della trasparenza dei piani, della simultaneità dell'esperienza e, in una parola, alla relazione fra pittura cubista e architettura moderna. In particolare per questi due studiosi, però, che citano Oud o Loos soltanto per sottolinearne l'estraneità alla poetica dei ‘cubi’, l'unico caso in cui è realmente legittimo parlare di una relazione fra le nuove concezioni emerse in pittura e la nuova architettura è Le Corbusier, la cui formulazione del “plan libre” risemantizza, alla pari della moltiplicazione dei piani nel cubismo picassiano, lo spazio moderno dell'esperienza. Che ne è, infine del rapporto architettura moderna e cubismo? I saggi raccolti nel volume ridimensionano e, a un tempo, restituiscono valore a singoli momenti di quella relazione, ma certo questa risulta frammentata in episodi, personaggi e opere noti e meno noti, senza che sia più possibile rintracciare integra quella spinta ideale, motore della relazione, in cui Giedion pure ancora credeva.

Published together with the Canadian Centre for Architecture (CCA), this book contains the reports made at the 1993 conference staged to study architecture and Cubism in Montreal. The theme is not novel, for, as everyone knows, Sigfried Giedion was the first to relate architecture and Cubism in his famed publication, Space Time and Architecture. *This goes all the way back to 1947. By presenting two images side by side, Pablo Picasso's* L'arlesienne *(1912) and the Bauhaus by Gropius, Giedion sought to suggest that the origins of Modern architecture should be searched for in the new concept of space that emerged in the visual arts in the start of the century, rather than the machine-like suggestions of budding modernity. “Simultaneousness of perception” and “transparency of overlapping planes” are the Cubist precepts translated in the construction of the new architecture. And this is not just Giedion's opinion; it is backed by those who addressed the issue later. In his* Painting Towards Architecture *of 1948, Henry-Russel Hitchcock echoed the idea already expressed by Giedion. But he clarified that the relationship between architecture and Cubism dealt with the final, ‘synthetic’ stage of Cubism; that is, Post-Cubism and trends like De Stijl or Purism, rather than the early Cubist works (such as* Damoiselles d'Avignon, *for instance). Around 1956 Colin Rowe and Robert Slutzky's* Transparency: Literal and Phenomenal *analyzed this further. The goal of all these investigations was, above all, to release Modern architecture from the theoreticians of form-follows-function, to find the causes of its birth in a far more complex cultural and artistic milieu. It is curious to note, however, that this subsequently triggered a series of studies which ended up by favoring the formal analogies and quest for linguistic affinities, stripping Giedion's insight of all its suggestiveness. So the organizers of the Montreal conference thought that it was necessary to return to the question; the point was to finally study exhaustively how Modern architecture and Cubism relate in historical terms, rather than to provide an overview of known positions. As a whole, the essays printed here, authored by scholars of various origins, never tackle the matter in general terms (this is a shortcoming of the above-mentioned essays); instead, they grapple analytically with circumscribed episodes and quite obscure moments in the history of early twentieth-century art and architecture. One of the most interesting is David Cottington's on the French* Maison cubiste *of 1912, a singular pavilion in which Cubist painting and the three-dimensional space of architecture were related explicitly. The paper delivered by Cottington tries to solve the puzzle of the embarrassing lack of modernity in the Maison designed by the sculptor, Duchamp-Villon; its cosmetic Cubism failed to stir up any interest among the visitors to the Salon d'Automne in the architectural aspects of the fresh artistic conceptions. He shows the lead part played by the decorative arts in the artistic culture and, above all, the economy; so all the objects accommodated in the Cubist house actually were the true object of Duchamp-Villon's scheme. Now the reader perceives the real meaning of pre-1914 ‘modernity’ in France. The essays by Dorothée Imbert and Irena Zantovska Murray on Cubist gardens and Czech architecture prior to World War I, respectively, narrate unsung episodes. In the “unnatural nature” of geometric Cubist greenery the plants never seemed to grow, witness the experiments of Gabriel Guvrekian, Pierre Legrai and Paul and André Vera. The writer probes the development of French theories under the influence of nineteenth-century Austrian and German art theories and the Bohemian tradition in Prague's Cubist architecture. Jay Bochner's topic is weirder: the essay examines the “compositional strategy” and “architectural figure” evoked by the Cubist paintings, plus by Gertrude Stein's and Blaise Cendrars' poetry. Kevin Murphy's account is equally intriguing; he attempts to clarify the significance that Gothic architecture initially had in suggesting the ‘form’ of a spatial experience in transformation, thereby rooting the modern in the ancient. The essayist's point of departure is some paintings by Delaunay. Lastly, some writers go back to a few of the aforementioned problems. Detlef Mertins deals with Giedion himself, in order to grasp how Cubism was received in Germany. Both Bruno Reichlin (in his essay on Jenneret-Le Corbusier) and Yve-Alain Bois (in* Cubistic, Cubic and Cubist*) revisit the subjects of transparent planes and simultaneous experience: in short, the relationship between Cubist painting and Modern architecture. However, for these two scholars, who cite Oud and Loos only to underline their remoteness from the aesthetic of ‘cubes’, Le Corbusier was the sole case in which it is truly legitimate to speak of a relationship between the new pictorial ideas and the dawning architecture. His “plan libre” expresses, like the multiplication of planes in Picasso's Cubism, the modern space of experience. So what happens to the relationship between Modern architecture and Cubism? The volume's writings cut down the individual moments of the relationship, yet they reappraise it, too. But it was certainly fragmented into better or less known people, so it is no longer possible to track down the entire ideal drive, the relationship's engine, which Giedion still believed in.*

Studio di Piet Mondrian in rue du Dèpart, Paris, 1926. Foto di Paul Delbo.
Piet Mondrian's studio on rue du Dèpart, Paris, 1926. Photo: Paul Delbo.

“Eduardo Souto de Moura. Temi di progetti”.

I cataloghi dell'Accademia di Architettura dell'Università della Svizzera Italiana. Skirá editore, Milano, 1998 (pp. 169, s.i.p.).

di Veronica Scortecci Il catalogo della mostra che l'Accademia di Architettura di Mendrisio nell'edizione di Skirá ha pubblicato a cura di Laura Peretti è interessante e bello.
L'organizzazione per temi del volume, non rinunciando a un'esauriente documentazione grafica e fotografica dei progetti presentati, guida il lettore a soffermarsi sul metodo e sulla ricerca dell'architetto portoghese, invitandolo a non indugiare solo su quegli aspetti dell'opera costruita di Souto de Moura che sembrano identificare il suo lavoro al primo sguardo. L'opera dell'architetto si sviluppa all'interno della tensione tra luogo e materiali, tra storia e natura; nella ricerca dei gradi di indipendenza, o dipendenza, da questi si inserisce la sua visione poetica dell'architettura e della tecnica costruttiva. È l'apparente semplicità con cui queste relazioni vengono messe in campo che ci colpisce, il tentativo palese di radicarsi nella storia o nel paesaggio, che per Souto sembrano la stessa cosa, in una visione più lirica del contesto in cui l'artificialità non è prerogativa del costruito, ma una condizione dell'intorno prima e dopo l'insediamento del manufatto. Interessante l'articolo di Juan Miguel Hernández León. Lo scritto prende avvio da una riflessione sulla tecnica, l'espressione della quale, si ricorda, troppo spesso si traduce nell'enfatizzazione della presunta forza figurativa di questa. Prendendo le mosse inevitabilmente da Mies, la tecnica si riassume piuttosto nella tettonica, nella riduzione per certi versi astratta ai principi primi che infondono nuova vitalità e poesia alla ricerca di sincerità costruttiva. Souto ha studiato Mies e assimilato inoltre i parametri della scultura astratta contemporanea, dove questo processo di spoliazione di enfasi tecnicista e ricerca dell'espressività del materiale in sé, è in atto da più decadi. L'articolo di Hernández così come le note della Peretti di introduzione al capitolo che tra altri affronta il tema del dettaglio (transizioni, giunte, separazioni/codici costruttivi/ sovrapposizioni) ci fanno riflettere in termini generali (scusate il bisticcio) sul senso e il valore dell'attenzione ai particolari. Nei dettagli e negli incontri ritroviamo la riflessione sull'articolazione delle parti, sul peso e le specificità dei materiali, sulla gerarchia degli spazi. Nel libro troviamo diverse sezioni costruttive ricche di particolari, non sempre leggibili facilmente (e a volte sentiamo la mancanza di qualche sezione generale), che ci conducono in certi casi fino alla logica compositiva del progetto, dominato a volte dall'espressività che emana dalla piccola scala. Per questo è avvincente, per quanto forse eccessivamente didattica, la lettura dei piccoli progetti ricondotti a un tema, a una relazione elementare (piani/tetti/tavoli/scatole/corpi), rispetto alla quale “viene perseguito fino al dettaglio un ideale di coerenza fra le parti e il tutto”. Sempre elegante è la forma in cui le ville si appoggiano al suolo, appoggiandosi sulle superfici erbose si ritagliano nella geometria delle terrazze o si incastrano nell'orografia delle colline, o le rimodellano. L'articolo di Collovà è costruito su frammenti di una conversazione avuta con Souto de Moura a proposito del ‘restauro’ di Santa Maria do Bouro, sul peso e il valore della storia, sulle sacrosante libertà del progettista. Souto de Moura che sembrava alla ricerca di rovine per radicare i progetti in un paesaggio sia pur artificiale, di fronte all'antico monastero rivendica la libertà della modernità. Il progetto per il dipartimento dell'Università di Aveiro e quelli per l'Hotel di Salisburgo, per la generica banca Olivetti e per gli uffici nell'Avenida Boavista, segnano anche un cambio di scala nel lavoro dell'architetto portoghese, che si confronta con programmi più complessi e con il contesto urbano. La sua architettura in queste occasioni cambia e si arricchisce di nuovi strumenti, si ricalibra sulle nuove dimensioni, privilegiando ripetizione e unitarietà, gioca con trasparenze e schermature, brise soleil di materiali diversi. Gli onnipresenti muri di granito delle piccole costruzioni lasciano spazio ad altre scelte compositive negli edifici di scala diversa. Il paragrafo dove alcuni di questi lavori vengono presentati si intitola semplicemente Sovrapposizioni: si allude alle trame o pelli che avvolgono gli edifici. Dalle relazioni di progetto evinciamo anche le difficoltà che la complessità di progetti di ampie dimensioni determinano. A proposito del progetto per Salisburgo l'architetto si confronta con le ostilità di cui sono vittime progetti pur ragionevolmente innovatori in

una città conservatrice come Salisburgo, coraggiosa nell'invitare progettisti di fama internazionale, molto meno nel lasciare loro costruire; nella scarna introduzione al progetto dell'edificio per uffici di Oporto, Souto lamenta le restrizioni nelle libertà decisionali dell'architetto, sottoposto alle dure leggi dell'economia e del rispetto di normative sempre più coercitive, ma soprattutto a un atteggiamento direi culturale che relega il ruolo del progettista a quello decorativo: responsabile della pelle, non della completezza dell'opera.

The catalogue of the exhibition published by the Mendrisio Architecture Academy (Switzerland) is a fine work; printed by Skirá, it is edited by Laura Peretti. The volume is arranged by themes. Though it still provides an exhaustive graphic and photographic documentation of the designs, it induces the reader to dwell on the Portuguese architect's method. You are invited to go beyond the facets of Souto de Moura's built works that seem to identify his work at first sight. The architect's creations develop within the tension between site and materials and between history and nature. In the quest for degrees of independence from – or dependence on – these factors derives his poetic vision of architecture and building methods. We are struck by the apparent simplicity with which these relations are fielded: the manifest attempt to root themselves in history or the setting. To Souto, these seem to be the same thing; there is a lyrical vision of the context where artificialness is not a prerogative of the structure. Instead, it is a condition of the location before and after the building was erected. The article by Juan Miguel Hernández León is engaging. The point of departure is a reflection on technique; too often, the expression of it is translated into the emphasis of its presumed figurative power. Starting inevitably with Mies, technique is limited instead to tectonics, to the somewhat abstract reduction to the prime principles that imbue the search for constructional sincerity with new vitality and poetry. Souto studied Mies and has also assimilated the parameters of contemporary abstract sculpture, where this process of stripping off the technical emphasis and seeking the expressiveness of the material in itself has been going on for several decades. Hernández's essay deals with the matter of detailing, among other things (transitions, joints, separations/constructional codes/ superimposition) and Laura Peretti's introduction to the chapter also goes into it. They make us reflect generally on the meaning and value of the attention to details. In the detailing and junctions we find a pondering on the configuration of the parts, the weight and specificness of the materials and the hierarchy of the spaces.
The book contains several constructional sections with a wealth of details that are not always easy to read (at times, we feel that some overall sections would have been opportune). In some cases, they lead us to the compositional logic of the design, which sometimes is dominated by small-scale expressiveness. For this reason we are intrigued (despite what is perhaps an overly didactic nature) by the reading of the minor schemes based on a theme or elementary relationship (floors/roofs/tables/boxes/units).
"Right down to the detailing the architect pursues an ideal coherence between the whole and its parts" here. The houses are always elegantly placed on the ground: they rest on the grassy surfaces, are cut into the geometry of the terraces or set into the contours of the hills or reshape them. Collovà's piece is constructed on fragments of a conversation with Souto de Moura concerning the 'restoration' of Santa Maria do Bouro and the weight and value of history and the architect's sacrosanct freedom. Souto de Moura seemed to be looking for ruins in which to plant his designs in an artificial landscape but, faced with an ancient monastery, he asserted the liberty of modernity. The designs of the department at the University of Aveiro and the Salzburg Hotel, the Olivetti Bank and the Avenida Boavista Office Block also mark a change in scale in the work of the Portuguese architect. He had to handle more complex briefs and the urban context. On these occasions, his architecture was modified, being enriched with new tools and adapting to the new dimensions, favoring repetition and unity, playing with transparency and screens and brise soleil of different materials. The ever-present granite walls of the small buildings gave way to other compositional options in the larger structures. The paragraph where some of these works are presented is titled simply Superimpositions, referring to the wefts or skins that envelope the buildings.
The architect's reports evince too the difficulties encountered on large-scale projects. As regards the Salzburg project, he had to tackle the hostility met by reasonably innovative schemes in a conservative city like Salzburg; it bravely invited architects of international stature but was less courageous when it came to erecting. In the skimpy introduction to his Oporto Office Building design, Souto complained about the restrictions to the architect's freedom; one is subject to the tough economic laws and the compliance with ever stricter standards. But, above all, there is what I would call a cultural attitude that relegates the architect to a decorator's role, being responsible for the exterior skin, not the whole project.

" Textiles. Revolutionary Fabrics for Fashion and Design".

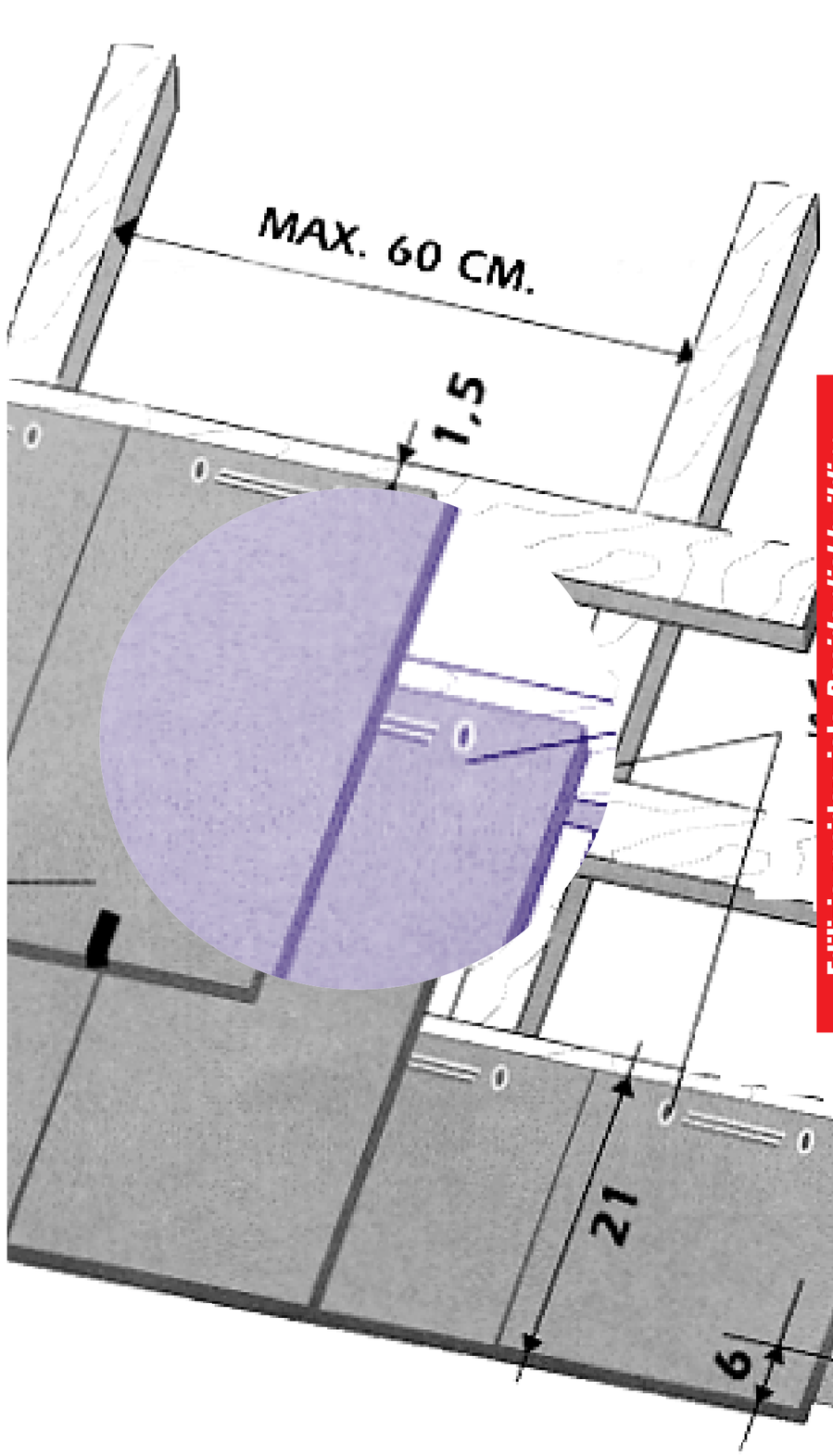
Sarah E. Braddock
and Marie O'Mahony.
Thames & Hudson, London, 1998
(pp. 192, s.i.p.).

di Ettore Bellotti Ecco finalmente un libro interessante, ben fatto e completo che parla di moda di abiti e di materiali. Niente dive del cinema, principesse, o top model, niente gossip strarisaputi, nessun birignao, nessun circo Barnum. Qui si parla di design. In particolare del design dei tessuti che è sempre più determinante rispetto alla linea e al taglio dell'abito. Abiti performativi realizzati con filati tecnologici che possono essere inventati o trasformati da chi li indossa. Tessuti organici che interagiscono con il corpo di chi li 'abita'. Una moda per il prossimo futuro, purtroppo ancora lontana dalle ultime collezioni viste a Milano dove, tranne le solite poche eccezioni, domina la grafica, la decorazione. Scarse le innovazioni, sempre gli stessi abbinamenti banali, sempre le stesse costruzioni. Tessuti e materiali ricoordinati all'infinito. Gli stilisti giapponesi, come Issey Miyake, Rei Kawakubo, Joshi Iamamoto, Yoshiki Hishinuma, sono da sempre i più impegnati in questa ricerca di nuove forme e di nuovi materiali, anche perché non avendo una lunga tradizione di storia del costume sono liberi dalle zavorre del buon gusto. Sono liberi di scardinare la divisione tra occidente e oriente, tra l'abito tridimensionale e quello bidimensionale. L'abito corazza di derivazione sartoriale, ottocentesca, contro l'abito membrana che segue le curve e i movimenti del corpo. (Gli esperimenti di Anni Strada, negli anni '70). I precursori europei di questa ricerca sono stati, negli anni '60, Rudi, Paco Arabe, Courrèges, e altri. Ma quelli erano anni in cui era lecito mischiare tessuti sintetici e materiali 'nobili', la plastica con la pelliccia. A tutti, allora sembrava veramente possibile saltare a piè pari molti luoghi comuni, e non solo nel campo dell'abbigliamento. Un certo macchiettismo geografico o eurocentrico della moda era superato. Anche quello sessuale, che imponeva un modello femminile in un certo modo, ben distinto da quello maschile.
Gli autori del libro analizzano nel dettaglio una serie di materiali veramente innovativi. Tessuti realizzati non più solamente a telaio ma che nascono da tecniche combinate. Nuove armature che stravolgono trame, orditi e tessuti a maglia. Jersey realizzati con fibre metalliche, con fibre ottiche o al carbonio. Jersey plastificati su cui si può ulteriormente ologrammare immagini. Il jersey è stato un materiale innovativo fin dai suoi albori negli anni '30. Madame Gres e Coco Chanel fecero una vera rivoluzione adottandolo per tailleur e chemisier dalle linee pulite, funzionali, con pochi tagli, forme non più costrittive ma sensuali.
Un capitolo a parte è dedicato ai finissaggi. Stupefacenti velluti siliconati, metal spryed, sete spalmate, accoppiate a poliestere, microfibre di tutti i tipi, fibre metalliche elastomerizzate, termosaldature, plissettature, superfici corrugate. La moda è da sempre tessuti e tagli. Nella moda del futuro saranno i materiali (dire tessuto è ormai restrittivo) e la presenza sempre più marcata del corpo umano a definire la forma degli abiti. Non più stilisti ma veri "concept artista" creeranno abiti leggeri, sottili, soffici, termoregolabili. L'Italia è un Paese che vende moda, ha la tecnologia e i grandi numeri, le nostre industrie tessili sono famose ed esportano in tutto il mondo. Ma spesso le esigenze del marketing, che preferisce puntare su prodotti già consolidati, rallentano un po' questi nuovi scenari di moda così come l'affermarsi di nuovi talenti che ultimamente, sempre più, scelgono altre contrade.

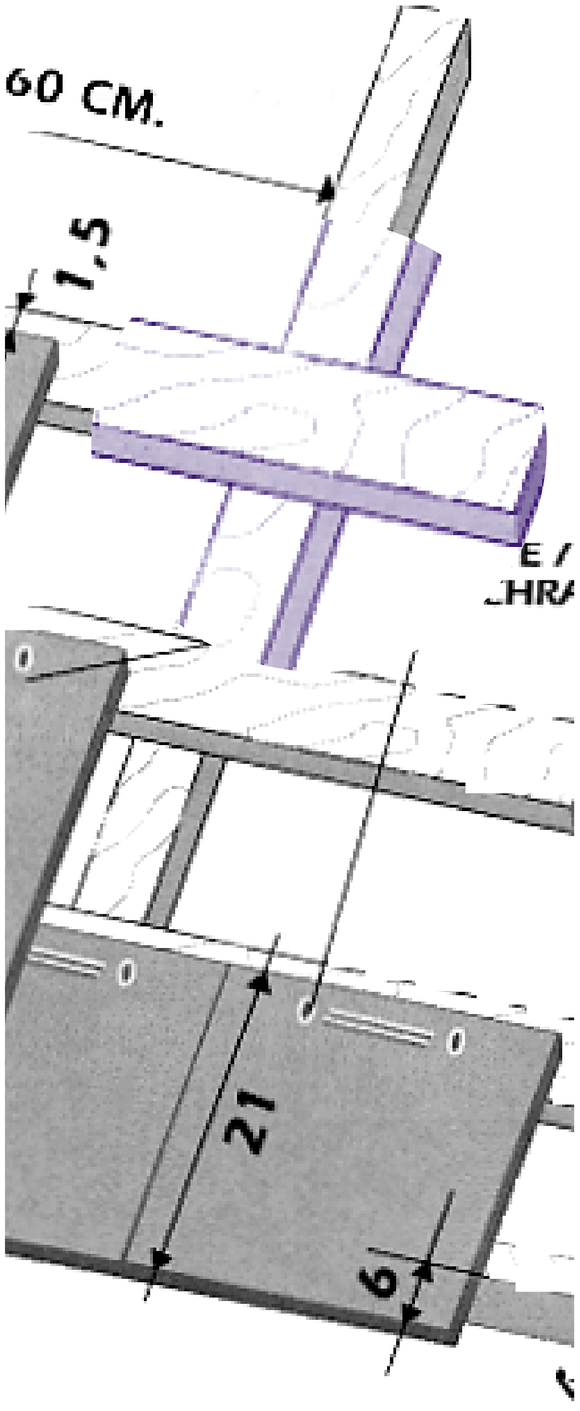
Giacca in tessuto viscosa e gonna in poliamide, poliestere e Lycra.
Viscose jacket with a skirt in polyamide, polyester and Lycra.

At last, a fine, complete and interesting book on fashion, clothes and materials. There are no movie stars, princesses or super-models; no stale gossip, affected speech or Barnum circus. This volume goes into design, especially fabric design, which is increasingly more decisive than the line and cut of the clothing. There is performance apparel in techno tex-tiles that can be invented or transformed by the wearer. There are organic fabrics that interact with the person 'living' in them. This fashion is for the near fu-ture, unfortunately it is still distant from the latest collections unveiled in Milan. Except for the (usual) few exceptions, graphics and decoration dominated. Innovations were few and far between: always the same trite combinations and same constructions. The fabrics and materials are recombined infinitely. The Japanese fashion designers, like Issey Miyake, Rei Kawakubo, Joshi Iamamoto and Yoshiki Hishinuma, have always led the field in this search for new forms and materials; part of the reason is that, since they do not have a long tradition of customs, they are not weighted down by good taste. They are free to break down the barrier between East and West, between three-dimensional and two-dimensional clothing. The armorlike dress, deriving from nineteenth-century tailoring, is contrasted by the membranelike dress that follows the curves and movements of your body (Anni Strada's 1970s experiments). Europe's forerunners of this school in the 1960s were Rudi, Paco Arabe and Courrèges, among others. But then it was permitted to mix synthetic fabrics and 'noble' materials, plastics and fur. Many thought that it was really possible to skip many commonplaces, and not just in the clothing industry. A certain geographic and Eurocentric weirdness in fashion had been overcome. One was that women's clothes had to be very different from men's.
The authors take a detailed look at lots of truly innovative materials. They are not merely woven – they spring from combined techniques. They upset warp, woof and knitwear. Jersey is made from metal fibers, optical fibers and carbon fibers. There are plasticized Jerseys on which you can holograph images. Jersey was a pioneering material when it was came to be in the 1930s. Madame Gres and Coco Chanel carried out a real revolution by employing it for suits and shirt-waists featuring clean, functional lines, with not many cuts. The forms were sensual instead of constructed.
A special chapter is devoted to the finishing. There is silicone velvet, metal-sprayed, spread silk combined with polyester and all kinds of microfibers, elastomeric metal fibers, pleating and corrugated surfaces. Fashion always has been fabrics and cuts. In future fashions the materials (fabric is too restrictive now) and the increasingly marked presence of the human body will determine the shape of clothing. Fashion designers will be supplanted by concept artists who create light, thin, airy and heat-adjustable wear. Fashion is a big business in Italy, it has the technology and size; our textile companies are famed and export worldwide. Yet the demands of marketing, which prefers to bet on tried and proven products, often hamper somewhat these new fashion developments. Also, the up-and-coming talented creators feel cramped and, recently, have begun to move elsewhere.

RASSEGNA



Edilizia residenziale ***Residential building***



Edilizia residenziale: materiali e sistemi

"Nell'immaginario collettivo degli italiani la casa, trasformata da bene di rifugio e investimento a bene di consumo e di servizio, è sempre più assimilabile a un abito che, per essere indossato comodamente, richiede di essere confezionato su misura". La frase è tratta da un documento del CENSIS –"Mercato, famiglie e mobilità" (*Censis - Note e Commenti*, numero 12, dicembre 1997) – che fotografa lo stato attuale del mercato edilizio e ne traccia i possibili sviluppi. La casa che i "forzati dell'acquisto" posseggono – come lo stesso documento definisce coloro che in questi ultimi venticinque anni sono stati costretti all'acquisto del proprio alloggio a fronte di un'offerta di locazioni inesistente – è un'abitazione che ha urgente bisogno di essere ristrutturata o riprogettata, se non altro per dotarla degli impianti a norma previsti per legge e per rimediare ai danni del tempo. Secondo dati forniti dal CRESME, le risorse destinate all'attività di manutenzione ordinaria e straordinaria del parco immobiliare italiano (che per una percentuale consistente ha più di quarant'anni di vita), rappresentano circa il 60% dell'intero valore della produzione (valutato in totale poco più di 220 mila miliardi nel 1997). Il recupero edilizio residenziale, con una quota di mercato del 21,4%, è al primo posto, posizione destinata a consolidarsi anche a seguito degli incentivi messi in atto dal governo in questo senso. Tuttavia lavoro nero ed evasione fiscale, mali endemici del settore, sembrano ancora inevitabili perché la complessità attuativa che sempre accompagna le norme italiane le condanna a venire sistematicamente eluse. Ciò non toglie che il recupero residenziale continui a essere il motore del comparto, se non la ragione principale della sua sopravvivenza.
Ma che cos'è uno spazio domestico 'comodo'? Di che cosa ha bisogno la casa italiana per trasformarsi da abito sdrucito in vestito su misura? In sostanza di entrare anch'essa nella logica dello "sviluppo sostenibile", dotandosi di tutti quegli accorgimenti che nel risanare l'ambiente interno (eliminazione dell'umidità e delle dispersioni termiche, riduzione dei consumi energetici e del rumore, uso di materiali non inquinanti…) contribuiscono a migliorare la vita di tutti e a proteggere l'ambiente nel suo complesso. Magari riqualificando lo spazio di ogni singola casa si arriverà a modificare le condizioni insediative delle città intere. M.C.T.

Residential building: materials and systems

"The current mind-set of the Italians sees the home as an asset that has been transformed from an investment and a tax haven into a consumer and service good that's ever more comparable to a dress. To get a really good, comfortable fit, you have to have it made to order". Taken from a CENSIS document – "Market, families and mobility" (Censis - Notes and Comments, issue 12, December 1997) – this phrase photographs the present state of the building market and traces its possible developments, one by one. The house that "purchase prisoners" own – as the document describes those who have been forced, over the past twenty-five years, to buy their homes in the face of an offer of non-existent locations – is a dwelling in urgent need of being refurbished or redesigned, if only to give it systems that hew to the letter of the law and remedy the ravages of time. According to data furnished by CRESME, funds allocated for maintenance, both routine and special, of Italy's real estate (a large percentage of which has a life expectancy of forty years), represent approximately 60 percent of the entire value of what is produced (evaluated at a total of a little more than 220 thousand billion lire in 1997). Residential building restoration, with a market share of 21.4 percent, is in first place, a position bound to consolidate as a result of incentives brainstormed by the government. Black market labour, nonetheless, alongwith tax evasion, evils that are endemic to the sector, still seem unavoidable, because the complexity of the machinery that invariably accompanies all Italian regulations, systematically dooms them to "artful dodger" subterfuges. Which of course, like all things Italian, does not mean that residential recovery won't go right on being the engine of the sector, if not the main reason for its survival. But what is a 'comfortable' domestic space? What can the Italian home do to change from being a threadbare dress to fitting its owner like a made-to-order glove? To adopt, in essence, the rationale of "sustainable development" by equipping itself with everything that can nurse the domestic interior back to health (doing away with humidity and thermal dispersion, slashing energy consumption and deadening noise, using non-contaminating materials etc ad infinitum), thus contributing to improving the quality of everyone's life and protecting the environment as a whole. Hopefully, by requalifying the space in every single home, we will succeed in upgrading the living conditions throughout all of our cities.

Web® - Trafer®
Sistema costruttivo per la realizzazione di divisori interni in laterizio, «Web®» consente l'installazione e la manutenzione degli impianti tecnologici negli edifici senza rendere necessaria la consueta demolizione della muratura. È costituito da blocchi in laterizio estruso e rettificato (la rettifica meccanica rende le facce dei blocchi lisce e complanari, sì che la posa si effettua con collante cementizio invece che con malta), dotati al loro interno di due grossi fori che formano i canali verticali attraverso i quali gli impianti raggiungono i vari punti di utenza. Il sistema è completato da una canaletta in materiale plastico, che corre a livello pavimento, nascosta dal battiscopa ma apribile e ispezionabile, entro la quale passano in orizzontale gli impianti; la canaletta ha una serie di fori in corrispondenza a quelli della muratura, realizzando così una rete di cavità pronta per accogliere gli impianti.
Altrettanto rivoluzionario è «Trafer®», sistema di armature preconfezionate (produzione Pittini) da assemblare direttamente in cantiere: basta incastrare tra loro due elementi preconfezionati per ottenere gabbie di armatura per pilastri, travi, pareti e cordoli, perfettamente rigide ed esenti da deformazioni e spostamenti.

Web® - Trafer®
A constructive system for the creation of interior partitions made of brick, «Web®» allows the installation and maintenance of technological systems in buildings without making necessary the customary demolition of the masonry. Comprising blocks in extruded and refaced brick (mechanical grinding makes the surfaces of blocks smooth and coplanar, so that laying can be done with cement rather than mortar), it comes equipped on the inside with a pair of large holes forming channels through which wiring systems are conveyed to various outlets. The system is rounded out by a raceway in a plastic material, which runs along the level of the floor, hidden by a baseboard, through which systems pass on the horizontal. The raceway has a series of holes near those in the masonry, thus creating a network of pits ready to accommodate the systems. Just as revolutionary is «Trafer®», a pre-packaged falsework system that is assembled in the building yard. All you have to do is fit two pre-packaged elements together to achieve falsework cages for pillars, beams, walls and concrete girders that are perfectly rigid and free of shifts and deformations.

RDB
Via dell'Edilizia 1, 29010 Pontenure (Piacenza)
0523.51.81 **F** 0523.51.82.70
E-mail: infordb@rdb.it **http:** //www.rdb.it

Externa®
La linea di elementi componibili in cotto «Externa®» è destinata agli spazi esterni. Ne fanno parte oggetti per l'arredo urbano (portarifiuti, dissuasore traffico, panca e panchina), ma anche pavimentazioni, canalette di drenaggio e accessori, come i coprimuro qui illustrati, realizzati con il materiale più semplice e naturale: la terra. Tutti si prestano a essere utilizzati nei più diversi contesti, sia pubblici che privati.

Externa®
The «Externa®» line of sectional elements in fired brick is aimed at outdoor spaces. Members of the line are objects for urban decor (refuse baskets, traffic dissuaders, benches and park benches), but also pavements, drainpipes and accessories, such as the copings illustrated here, made of the simplest natural material – clay. All of these elements lend themselves for use in the most widely differing contexts, both public and private.

Franco Facchinelli e Alberto Grassi
Progettisti *Designers*
Sannini Impruneta
Via Provinciale Chiantigiana 135
50023 Impruneta (Firenze)
055.20.70.76 **F** 055.20.70.21 **Tlx** 572372
E-mail: sannini@softeam.it
http: //www.softeam.it/cotto-sannini

Intonaci Vic
Il marchio Vic, nato a Milano nel 1949, oggi appartiene (come Placo e Rigips) a BPB, il più grande gruppo europeo operante nel settore del gesso per l'edilizia. Nel campo degli intonaci, Vic dispone di prodotti che soddisfano ogni esigenza; l'intonaco a base gesso «Into-Alfa», per esempio, si applica anche in forti spessori senza pericolo di crepe e ritiri. Nel sito Internet di BPB si può visitare "La casa virtuale", nella quale viene visualizzata l'installazione dei sistemi integrati in gesso rivestito come soluzione ai più ricorrenti problemi abitativi.

Vic plasters
The Vic trademark, which was born in Milan in 1949, now belongs (as Placo and Rigips) to BPB, the biggest group in Europe operating in the building gypsum field. In the plaster field, Vic has in its repertoire products to satisfy all needs. Gypsum-based «Into-Alfa» plaster, for example, is applied in thick layers, there being no danger of their cracking or contracting. On BPB's Internet site, you can visit "The virtual home", where you will see the installation of integrated systems in paneled plaster as a solution to the more recurrent habitational problems.

BPB Italia
Via G. Carducci 125, 20099 Sesto S. Giovanni (MI)
02.26.27.31 **F** 02.26.27.34.00
http: //www.bpbitalia.it

Tecu®
I laminati in rame per edilizia «Tecu®» sono trattati con un particolare processo di fabbrica che genera sulla superficie esterna una patina verde del tutto simile a quella provocata nel tempo dagli agenti atmosferici. Questa caratteristica è molto apprezzata dai progettisti, che si affidano a «Tecu®» per armonizzare sin dall'inizio i loro edifici con la natura, come nella villa progettata dall'architetto Glauco Gresleri a San Lorenzo (Bologna), qui illustrata. Le superfici in marmo, rame pre-ossidato e legno fanno sì che il manufatto si fonda con il paesaggio circostante.

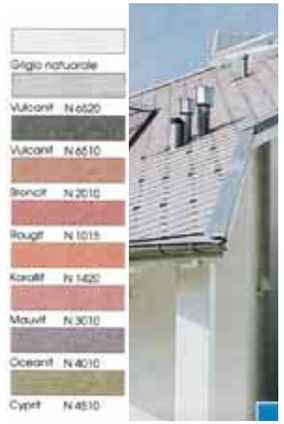
Tecu®
Laminates in copper for the building trades are treated with a special factory process, which spreads a green patina over the outer surface that is very similar to the famed verdigris brought about over time by atmospheric agents. This characteristic is highly prized by designers, who leave it up to «Tecu®» to get their buildings into harmony with nature, as in the villa designed by architect Glauco Gresleri in San Lorenzo (Bologna), shown here. Surfaces in marble, pre-oxidized copper and wood are processed in such a way that they blend in with the surrounding countryside.

Europa Metalli - member of KME Group
Divisione Laminati
Strada 4, Palazzo A2, Milanofiori, 20094 Assago (MI)
02.57.55.31 **F** 02.57.50.05.99 **Tlx** 314534

Mattoni faccia vista
"Il fascino del mattone fatto a mano" è il motto di San Marco Laterizi, un'azienda che dispone di un repertorio veramente inesauribile di elementi costruttivi e ornamentali in laterizio. Un catalogo apposito per i pezzi speciali riunisce un numero impressionante di tipologie: dal mattone ordinario alle paraste, dalle colonne alle mensole, dalle cornici ai fregi, dalle lesene agli elementi per i tetti, senza trascurare i pavimenti. Qui è illustrato un interessante impiego del mattone faccia vista (complesso residenziale a Rettorgole di Caldogno, Vicenza, progetto arch. ing. Ali).

Facing bricks
"The charm of the handmade brick" is the motto of San Marco Laterizi, a company that has at its disposal an inexhaustible repertoire of constructive and decorative elements in brick. A catalogue compiled for special pieces brings together a really impressive number of typologies from ordinary brick to pilaster strips, from columns to brackets, from cornices to friezes and from piers to elements for rooves, without overlooking floorings. Shown here is an intriguing application of the facing brick (residential complex in Rettorgole di Caldogno, Vicenza, designed by architect-engineer Ali).

San Marco Laterizi
Strada S. Dono 80, 30033 Noale (Venezia)
041.58.00.644 **F** 041.44.12.51



Ardesie Duravit®
Le «Ardesie» Duravit®, disponibili in Svizzera dal 1903, vengono impiegate per realizzare la copertura dei tetti di ogni tipo di edificio, nuovo o da ristrutturare. Procedimenti di produzione altamente automatizzati, materie prime selezionate, controlli di qualità assidui, uniti alla speciale tecnologia impiegata, fanno sì che il fibrocemento Duravit®, con la sua conformazione piatta e la struttura della sua superficie, conferisca alla copertura il fascino delle pietre naturali, migliorandone al tempo stesso prestazioni, tecnica di posa ed economia. Le «Ardesie» Duravit® sono prodotte in 18 formati e 9 colorazioni (in pasta).

Ardesie Duravit®
«Ardesie» Duravit®, which have been available in Switzerland since 1903, are used to create slate coverings for rooves of buildings of all types, whether new or in need of restructuring. Highly automated productive procedures, select raw materials and assiduous checks on quality, together with special technology, work in such a way that Duravit® asbestos cement, with its flat form and the structure of its surface, gives roofing the charm of natural stone, while upgrading its performance, laying technique and economic aspects. «Ardesie» Duravit® are produced in 18 sizes and 9 shadings (in paste).

TAM
Via Nazionale 9, 23020 Prata Camporteccio (SO)
0343.32.721 **F** 0343.35.854

Impermeabilizzare, proteggere, risanare, restaurare
Euwork dispone di una vasta gamma di sistemi per impermeabilizzare, proteggere, risanare e restaurare qualsiasi tipo di costruzione in ogni sua parte (fondazioni, serbatoi, piscine, cantine, coperture, facciate…). I prodotti soddisfano le varie esigenze estetiche grazie alla possibilità di ottenere differenti finiture nei più svariati colori, sempre nel rispetto dell'appropriata protezione delle strutture. Qui è rappresentata una campionatura di malte cementizie, asfalti elastomerici, prodotti bentonitici e di giunti idrofili espansivi.

Waterproofing, protecting, reclaiming and restoring
Euwork vaunts a vast array of systems for waterproofing, protecting, reclaiming and restoring constructions of any type whatsoever in all of their parts (foundations, cellars, rooves, curtain walls...). Products satisfy various aesthetic needs thanks to the possibility of achieving different finishes in the most widely varied colours, while never failing to provide appropriate protection for structures. Represented here is a sampling of cement mortars, elastomeric asphalts, concrete products and expansive hydrophylic joints.

EUWORK
Via Manzoni 10, 22070 Cassina Rizzardi (Como)
031.88.01.60 **F** 031.92.17.18
Numero verde 167-221751

Solatube™
Un tubo (diametro 25-35-45 cm) cattura la luce del sole e la fa penetrare (mediante una parabola interna ultra riflettente o lenti rifrangenti Raybender™, derivate dalle lenti Fresnel) all'interno dell'edificio: questo è «Solatube™», un sistema che distribuisce la luce naturale nei locali non a contatto con l'esterno. I raggi solari attraversano la cupolina trasparente che chiude «Solatube™» all'esterno, si riflettono sulla struttura tubolare «Spectralight 2000» e, rimbalzando inclinati verso il basso, raggiungono i locali da illuminare. Con una lampada addizionale o una ventola le prestazioni di moltiplicano.

Solatube™
A tube (diameter: 25-35-45 cm) captures light from the sun and makes it penetrate through to the interior of a building by means of an ultra-reflecting internal dish or Raybender™ refractive lenses, derived from Fresnel lenses. We're talking about «Solatube™», a system that distributes natural light in areas not in contact with the outside. Solar rays shine through the transparent crown that closes «Solatube™» off from the outside, are reflected onto the «Spectralight 2000» tubular structure and, bouncing downward on a slant, reach places to be lighted. Adding a lamp or a fan upgrades performance immeasurably.

RAYBENDER™ TECHNOLOGY
DISTRIBUITO IN ITALIA DA: ENERGO® PROJECT
Via Milano 96/A, 21034 Cocquio Trevisago (VA)
0332.70.01.37 **F** 0332.70.01.37

Linea Rurewall
Specificamente studiati per il recupero edilizio, i prodotti della linea «Rurewall» sono efficaci, di elevata durabilità e di facile applicazione; ciascuno è formulato per essere utilizzato in combinazione con altri della stessa linea per risolvere uno specifico problema. La linea comprende una malta di finitura, un legante per intonaci e malte di allettamento, un legante per boiacche da iniezione, una malta per il ripristino strutturale, una malta da intonaco per il risanamento delle murature, una malta da rinzaffo, una barriera chimica antisale e un impermeabilizzante liquido.

Rurewall line
Specifically researched for building restoration, products from the «Rurewall» line are effective, longlasting and easy to apply. Each is formulated to be used in combination with others from the same line to solve a specific problem. The line includes a finishing mortar, a bonding agent for plasters and flattening mortars, a binder for injection-type cement grouts, a mortar for structural restoration, a plaster mortar for masonry restoration, a roughing-in mortar, an anti-salt chemical barrier and a waterproofing liquid.

RUREDIL
Via Buozzi 1, 20097 S. Donato Milanese (Milano)
02.52.76.041 **F** 02.52.72.185 **Tlx** 310561

Coppo di Grecia
Per le loro caratteristiche cromatiche e superficiali, le tegole «Coppo di Grecia» coppo vecchio sono particolarmente indicate per la ristrutturazione di palazzi e ville d'epoca. Le sfumature chiaro-scure di ciascuna tegola garantiscono alla copertura un effetto opaco che ben si armonizza con i contesti antichi. Le caratteristiche tecniche e fisico meccaniche sono altrettanto ragguardevoli (il prodotto è garantito 30 anni), soprattutto per quanto concerne resistenza ai carichi e ai cicli gelo-disgelo, impermeabilità all'acqua, precisione dimensionale.

Coppo di Grecia
Due to their chromatic and surface characteristics, «Coppo di Grecia» (Grecian pantile) bent roofing tiles are particularly recommended for restructuring period buildings and villas. The chiaroscuro shadings of each tile guarantee an opaque effect that blends beautifully with age-old surroundings. Technical and physico-mechanical characteristics are also outstanding (the product comes with a 30-year guarantee), especially as far as resistance to loads and freeze-thaw cycles, waterproofness and dimensional precision are concerned.

WIERER® - DIVISIONE DELLA BRAAS ITALIA
Via Valle Pusteria 21, 39030 Chienes (Bolzano)
0474.56.00.00 **F** 0474.56.53.85
Fax verde 167-018879

Plastivo Aquascud®: sistema di reimpermeabilizzazione brevettato
Lavorando sinergicamente e compenetrandosi, «Plastivo 360» (impermeabilizzante cementizio elastoplastico deformabile, in grado di assorbire senza lesionarsi i normali movimenti delle strutture provocati dalle escursioni termiche) e «Aquascud®» (membrana in polipropilene microforata) realizzano uno "scudo all'acqua" impenetrabile. La perfetta adesività del primo (anche su superfici ricoperte da piastrelle ceramiche) e la deformabilità della seconda permettono di risanare terrazze ammalorate senza rimuovere i vecchi rivestimenti, realizzando al tempo stesso l'incollaggio del nuovo rivestimento.

Plastivo Aquascud®: patented re-waterproofing system
Working synergetically and interpenetrating one another, «Plastivo 360» (a deformable elastoplastic cement waterproofing agent, capable of absorbing, without damage to itself, normal movements of structures brought about by thermal variations) and «Aquascud®» (a membrane in micro-perforated polypropylene) create an impenetrable shield against water. Perfect adherence by the former, even to surfaces faced with ceramic tiles, and the deformability of the latter make it possible to restore dilapidated terraces without removing old facings, while gluing the new covering at the same time.

VOLTECO BUILDING TECHNOLOGY
Via A. Volta 24/b, 31020 Villorba (Treviso)
0422.60.82.33 **F** 0422 .60.82.94
http: //www.volteco.it

Pietra Ceramica
La «Pietra Ceramica» è un prodotto brevettato derivato dalla tecnologia del gres fine porcellanato, di provata affidabilità nelle pavimentazioni esterne, ora applicata ai materiali per la copertura dei tetti. «Pietra Ceramica» – proposta nei formati 25x40 cm, qui illustrato, e 40x40 cm e nelle colorazioni Nero Ardesia, Grigio Pietra Fiammato, Rosso Granato e Sabbia Tropicale – grazie alla conformazione piatta e alla particolare strutturazione della superficie, è simile ai materiali naturali; prestazioni, metodi di posa e costi sono invece quelli dei materiali ceramici. Con «Pietra Ceramica» si rivestono anche facciate.

Pietra Ceramica
«Pietra Ceramica» is a patented product derived from technology used to make fine, fully vitrified stoneware, distinguished for tested-and-tried reliability in outdoor floorings and now applied to materials for roof 'slating'. «Pietra Ceramica» – offered in sizes 25x40 cm, shown here, and 40x40 cm and in Slate Black, Iridescent Stone Grey, Garnet Red and Tropical Sand – thanks to its flat shape and singular surface structuring, resembles natural materials. But performance, laying methods and costs are those of ceramic materials. «Pietra Ceramica» is also great for curtain wall facings.

ARDOGRES - GRUPPO SILA
Via Ghiarola Nuova 120, Fiorano Modenese (MO)
0536.83.2253 **F** 0536.8327.64

Intonaci e pitture MaxMeyer Duco
Le finiture murali della Linea Professionale MaxMeyer Duco offrono soluzioni ottimali per ogni intervento di decoro e ripristino. Per esempio, l'intonaco decorativo ai silicati è un prodotto per esterno a effetto rustico-fine, a base di silicato di potassio colorato in massa, capace di mascherare le irregolarità del supporto, con il quale forma un corpo unico, garantendone la traspirabilità. Come finitura si usa uno spatolato ai silicati di potassio colorato in massa che dà alle superfici un "effetto marmo" liscio satinato. La silicatizzazione assicura la perfetta adesione al supporto.

MaxMeyer Duco plasters and paints
Wall finishes from the MaxMeyer Duco Professional Line offer optimal solutions for all interior decor and refurbishing jobs. For example, decorative plaster with silicates is a product for outdoor use with a rustic-fine effect, on a through-dyed potassium silicate base, capable of masking unevennesses in the support, with which it forms a single body, while guaranteeing its breathability. When used as a finish, through-dyed potassium silicates are applied to surfaces with a spatula to achieve a silky smooth marble effect. The use of silicates assures flawless adherence to the support.

MM D
Via Comasina 121, 20161 Milano
Numero verde 1678-25161
http: //www.maxmeyerduco.com

Gesso sistema Laser
Le partizioni in gesso rivestito per interni sono un "sistema edilizio" che consente di risolvere molteplici problemi costruttivi. «Gesso sistema Laser» dispone infatti di differenti tipologie di lastre, studiate in funzione delle destinazioni d'uso, degli impieghi e delle specifiche esigenze progettuali. «LaserPlac» è destinata alla realizzazione di pareti divisorie, contropareti e controsoffitti; «LaserKit» è indicata per gli interventi di recupero e ristrutturazione; «LaserFlex» si presta a creare superfici curve; «LaserFlam» è una lastra con resistenza al fuoco Classe 1; «LaserYdro» è adatta agli ambienti umidi… In ogni caso, la tramezzatura in gesso rivestito è costituita da un'orditura metallica, fatta di guide orizzontali e montanti verticali, e da lastre composte da uno strato di gesso di cava reidratato. Il 'cuore', incorporato tra due fogli di cartone speciale, resistente e fortemente aderente, fa da chiusura, rendendo le superfici perfettamente piane. Tra i vantaggi di questo sistema costruttivo va segnalata la possibilità di integrare gli impianti (elettrico, fonia, dati, controllo) nelle pareti divisorie così realizzate, sfruttando lo spazio dell'intercapedine e le speciali asole ricavate nell'orditura metallica.

Laser plaster system
Partitions in faced plaster for interiors are a "building system" that enables users to solve myriad constructive problems. «Laser plaster system» has at its disposal different typologies of sheets, researched on the basis of what they will be used for and specific design needs. «LaserPlac» was conceived for the creation of wall dividers, double walls and false ceilings. «LaserKit» is recommended for restoring and restructuring jobs. «LaserFlex» is ideal for spawning curved surfaces, and «LaserFlam» is a sheet with Class 1 resistance to fire. «LaserYdro» is perfect for moist environments... In every case, partitioning in faced plaster consists of a metal frame, made up of horizontal tracks and vertical uprights, and sheets comprising a layer of rehydrated quarry gypsum. The 'heart', sandwiched between two sheets of special, tough and highly adherent cardboard, acts as a closing element, making surfaces perfectly flat. One of the prime advantages of this constructive system is the option of building systems (electric, telephony, data, control) into partitions created in this way, thus making use of the air space and special eyelets bored into the metal frame.

LAFARGE GESSI
Via G.G. Winckelmann 2, 20145 Milano
02.42.41.51 **F** 02.42.41.53.50

Sistema di costruzione Ytong® - Ristrutturazioni
Il calcestruzzo cellulare Ytong® viene prodotto su scala industriale fin dal 1929. L'originale impasto a base di sabbia, calce, cemento, polvere d'alluminio e acqua ne fa un materiale da costruzione sicuro, ecologico, economico e con indiscusse doti di isolamento termico e lavorabilità. Ytong® ha messo a punto un sistema di prodotti studiati per le ristrutturazioni, un settore nel quale la leggerezza e la perfetta sagomatura del materiale diventano caratteristiche di grande interesse. I prodotti Ytong® per questo specifico campo comprendono blocchi di varie dimensioni, tavelle, pannelli e intonaci.

Ytong® construction system - Restructuring
Ytong® cellular concrete has been produced on an industrial scale since 1929. The original mixture has a base of sand, lime, cement, aluminum dust and water, which make it a safe, ecological and economical building material with undeniable gifts of thermal insulation and workability. Ytong® has developed a system of products researched for restructuring jobs, a sector in which lightness and flawless shaping of the material have become highly intriguing characteristics. Ytong® products for this specific field include blocks in various dimensions, hollow flat tiles, panels and plasters.

YTONG®
Via Tiarini 22, 40129 Bologna
051.37.91.71 **F** 051.35.96.01

Sistema Sigma Aquadur
Prodotto specifico per le facciate cavillate, «Sigma Aquadur» interviene sull'intonaco fessurato risanandolo. Le modalità di applicazione si scelgono in base al danno. Nel caso di microfessure (ampiezza massima 0,2 mm) è sufficiente applicare due mani di finitura «Sigma Aquadur»; in presenza di fessurazioni con ampiezza sino a 1 mm, si applica un riempitivo elastico seguito dalla finitura; con lesioni non superiori ai 2 mm, l'intervento comporta la pulizia delle fessure (per favorire l'iniezione di sigillante) e l'applicazione del riempitivo e della rete, quindi mascherata da mani di riempitivo e finitura.

Sigma Aquadur system
Product made specifically for cracked curtain walls, «Sigma Aquadur» used on cracked plaster makes it look like new again. Applicatory procedures are chosen on the basis of the extent of the damage. For micro-splits (max width 0.2 mm) all you need do is apply two coats of «Sigma Aquadur» finish. To treat splits with widths of up to 1 mm, apply an elastic filler, following up with a finish. For damage not exceeding 2 mm in width, splits are cleaned to favour sealant injections and get an application of filler and mesh, being then masked with coats of filler and finish.

SIGMA COATINGS ITALY BV
Via Lambro 21, 20090 Opera (Milano)
02.53.00.02.02 **F** 02.53.00.02.01

Sandtex Epoca® Spatolato
Stucco minerale lucido per esterni e interni, «Sandtex Epoca® Spatolato» è costituito da grassello di calce a lunga stagionatura, terre naturali e ossidi inorganici, additivi naturali. Esso conferisce alle facciate esterne un aspetto decorativo 'antico' con effetto rispondente alle richieste delle Soprintendenze ai Beni Culturali e Ambientali. Il prodotto trova quindi un campo d'impiego ideale nella ristrutturazione di vecchi fabbricati nei centri storici. Purché le superfici siano solide e pulite, il rivestimento «Sandtex Epoca® Spatolato» può essere applicato su intonaci civili, grezzi e speciali, su tufo o vecchie tinteggiature a calce. Questo stucco si caratterizza e differenzia in quanto consente la massima traspirabilità, si ancora perfettamente al sottofondo, resiste all'aggressione alcalina, non va soggetto a ritiri se applicato in strati di ridotto spessore, resiste all'abrasione, non è infiammabile e non 'spolvera'. È disponibile in 24 colori, tre dei quali – Aragona 096, Asolo 078, Montecchio 140 – sono qui riprodotti. Le immagini si riferiscono al Teatro Comunale "G. Verdi" di Trieste.

Sandtex Epoca® Spatolato
A glossy mineral stucco for both interiors and exteriors, «Sandtex Epoca® Spatolato» consists of slaked lime that has been seasoned for a long time, natural clays, inorganic oxides and natural additives. It gives outdoor curtain walls an 'antique' decorative look, an effect that responds to requirements of the Cultural and Environmental Assets Service. The product has therefore found an ideal field of use in restructuring old buildings in historic centers. Provided that surfaces are clean and solid, «Sandtex Epoca® Spatolato» can be applied to residential, raw and special plasters, as well as tuff or old, lime-based paint. This stucco differs from others in that it allows maximum breathability, is anchored perfectly to the foundation, resists alkaline aggression and won't contract if applied in very thin layers. It fends off abrasion, is non-inflammable and won't crumble. It comes in 24 shades, three of which are reproduced here – Aragona 096, Asolo 078 and Montecchio 140. Images are of the "G. Verdi" Communal Theater in Trieste.

Sandtex Italiana
Via Torino 34, 34123 Trieste
040.30.15.09 **F** 040.30.52.41
E-mail: sandtex@sandtex.it **http:** //www.sandtex.it

Antol® Risan
Sistema definitivo per il risanamento delle murature umide, «Antol® Risan» si basa sull'applicazione di un intonaco traspirante e idrorepellente che, una volta applicato all'esterno e all'interno, attira l'umidità dal muro (effetto spugna) e la cede rapidamente all'aria, garantendo superfici asciutte, libere da efflorescenze e muffe. L'intonaco è una malta premiscelata, da impastare solo con acqua, a base di cemento e sabbia di quarzo, addizionata con agenti aeranti e resine adesivanti e idrofobizzanti. La sua applicazione impedisce la migrazione capillare dell'acqua sia dall'atmosfera alla muratura che viceversa. Certificazione WTA.

Antol® Risan
Definitive system for nursing moist walls back to health, «Antol® Risan» is based on the application of a breathable and water-repellent plaster which, once applied to both interior and exterior, 'sucks' moisture out of the wall (sponge effect), rapidly releasing it into the air, thus guaranteeing dry surfaces, free of efflorescence and molds. The plaster is a pre-mixed mortar that only needs the addition of water to prepare it for use. Made on a cement and quartz-sand base, it is completed with aerating agent and adherent, hydrophobic additives. Its application hinders the capillary migration of water, both from the atmosphere to masonry and vice versa.

Torggler - Torggler Chimica
Via Prati Nuovi 9, 39020 Marlengo/Merano (BZ)
0473.28.25.00 **F** 0473.28.25.01

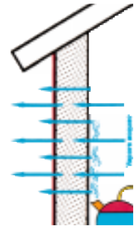
Libra
Composto a base di emulsioni silossaniche (composti di silicio), «Libra» forma sulla muratura cui viene applicato una pellicola microporosa che favorisce la trasmigrazione dell'umidità dall'interno verso l'esterno, garantendo un'ottima protezione dalle piogge battenti e dalle sostanze acide presenti nell'atmosfera. «Libra» è dunque un eccellente protettore di intonaci e manufatti in cemento, agisce come barriera contro alghe e muffe, ma si presenta come una finitura autopulente, opaca e setosa, ovvero con l'aspetto delle finiture in velatura normalmente realizzate con pitture a calce o silicati. Colori: bianco e colori a campione.

Libra
Put together on a base of silicon emulsions, «Libra» forms a microporous film, when applied to masonry, thus boosting the transmigration of moisture from its interior to the air outside, while guaranteeing optimal protection from driving rains and acid substances present in the atmosphere. «Libra» thus provides a topnotch protective shield for plasters and products in cement, acting as a barrier against algae and mold. It is also a silky, opaque, self-cleaning finish that looks like fog-coat finishes, which are usually done with lime or silicate paints. Colours: white and sample shades.

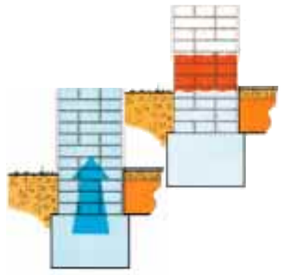
Univer Italiana
Via Monterosa 7, 28010 Cavallirio (Novara)
0163.80.951 **F** 0163.80.996

Amphisilan
Pittura minerale siliconica 'naturale' (la resina siliconica ha una struttura minerale parente stretta del quarzo naturale), «Amphisilan» protegge le facciate dall'acqua senza formare pellicole superficiali (lo strato applicato è microporoso). L'umidità presente nella muratura evapora liberamente verso l'esterno, mentre quella che agisce dall'esterno non può penetrare la muratura; le facciate rimangono asciutte e sane, anche in profondità. Il prodotto offre quindi buona resistenza contro la contaminazione di alghe, muffe e funghi.

Amphisilan
A 'natural' silicon mineral paint (siliconic resin has a mineral structure that's a close relative of natural quartz), «Amphisilan» shields curtain walls from water without forming surface films (the layer applied being microporous). The moisture present in masonry freely evaporates into the air, while damp cannot penetrate from the outside. Curtain walls remain healthy and dry down to their innermost recesses. The product thus offers fail-safe resistance to contamination by algae, mold and fungi.



Caparol Italiana
Via Marco Polo 12, 20083 Gaggiano (Milano)
02.90.85.751 **F** 02.90.86.845



Contro l'umidità ascendente
L'umidità ascendente è una delle cause più frequenti e più determinanti di degrado degli edifici. Essa si elimina impedendo che l'acqua presente nel terreno risalga attraverso le murature a diretto contatto con esso. Il sistema messo a punto da DPC crea alla base della muratura una barriera impermeabile continua che blocca definitivamente la risalita capillare dell'acqua. La barriera, a base di resine siliconiche, si dispone sulle pareti dei capillari polimerizzando con l'acqua e divenendo immediatamente operativa, senza occludere i capillari e senza dover rompere i muri.

Combatting rising humidity
Rising humidity is one of the most frequent, key causes of deterioration in buildings. It is eliminated only by keeping water present in the ground from rising through masonry that is in direct contact with it. The system developed by DPC creates, at the base of the wall, an unbroken, waterproof barrier that stops the capillary action of water dead in its tracks. The barrier, with its silicon resin base, coats the walls of capillaries, polymerizing with the water and going into action immediately, without rupturing walls or shutting off capillaries.

DPC Italia
Via Lattuada 29, 20135 Milano
02.59.90.00.94 **F** 02.55.19.11.47

Seywstop - Seyrisan - Seyrifin
Seychelles dispone di una linea di prodotti per combattere l'umidità nelle sue manifestazioni più tipiche. «Seywstop» è un impermeabilizzante osmotico, biermetico che protegge dall'umidità da infiltrazione e da contatto; «Seyrisan» è un intonaco ad alto potere evaporante che deumidifica e mantiene asciutte in modo permanente e profondo le murature; «Seyrifin», infine, è una malta speciale di tipo fine per la finitura dell'intonaco deumidificante, al quale consente di sviluppare in modo ottimale la sua continua efficacia. La tinteggiatura finale va effettuata con pitture altamente traspiranti.

Seywstop - Seyrisan - Seyrifin
Seychelles vaunts a line of products for fighting humidity in its most characteristic manifestations. «Seywstop» is an osmotic, bi-hermetic waterproofing agent that protects walls from infiltrating and contact humidity. «Seyrisan» is an evaporating, high-power plaster that demoisturizes masonry and keeps it dry, through and through, forever. «Seyifin», lastly, is a fine type of special mortar for finishing demoisturizing plaster, which is thus allowed to carry out its mission to the fullest.

Seychelles
Via Casale 15, 15027 Pontestura (Alessandria)
0142.46.65.66 **F** 0142.46.67.93

Xilamon - Xiladecor
Utilizzare il legno comporta conoscerne le proprietà e le caratteristiche, ma anche i nemici naturali: funghi, insetti e agenti atmosferici. Le gamme «Xilamon», trattamenti protettivi contro funghi e insetti, e «Xiladecor», finiture protettive e decorative contro gli agenti atmosferici, sono solo due delle soluzioni tecnologicamente affidabili che Unitecta offre per assicurare la massima funzionalità e durata dei manufatti in legno. Unitecta mette a disposizione anche *Lunga vita al legno,* un manuale ricco di informazioni tecniche, vero strumento di lavoro per chi è interessato a progettare con il legno.

Xilamon - Xiladecor
Handling wood gives the user a familiarity with its properties and characteristics as well as its natural enemies, such as fungi, insects and atmospheric agents. The «Xilamon» spectra, treatments for battling fungi and insects, and «Xiladecor», decorative finishes that protect wood against attacks by atmospheric agents, are but two of the technologically reliable solutions offered by Unitecta to ensure the maximum function and durability of manufactured goods in wood. Unitecta also puts out Lunga vita al legno *(Long live wood), a handbook rich in technical information that's a real work tool for those involved in designing with wood.*

Unitecta Italiana
Via Martelli 8, 20080 Zibido S. Giacomo (Milano)
02.90.02.31 **F** 02.90.00.30.82

Ecosistema di Algalite
Nel difficile equilibrio tra sistemi naturali e costruiti, i prodotti edili hanno un ruolo importante, in quanto possono contribuire o meno alla realizzazione di un'architettura sostenibile e alla formazione di un ambiente salubre. Alagalite ha sempre seguito una politica industriale mirata esclusivamente allo sviluppo di prodotti all'acqua, in rispetto alle tecnologie ecocompatibili prima che queste divenissero una consapevolezza diffusa. Dapprima con la «Linea Naturæ», mirata alla riproposizione delle antiche ricette per la fabbricazione di intonaci e pitture, e ora con «Ecosistema di Algalite», tinte e intonaci a finire traspiranti con Volatile Organica Concentration V.O.C.=Ø, l'azienda si pone tra gli operatori del settore più sensibili alle tematiche ambientali. I nuovi prodotti, a elevata traspirabilità e con leganti senza emissioni dannose sia in fase di produzione sia di applicazione, sono: «Ecoras», intonaco a finire a effetto rasato, «Ecorig», intonaco a finire a effetto rigato, «Ecofine», intonaco a finire a effetto civile ed «Ecotinta», tinta a spessore, tutti per interno ed esterno; inoltre, «Ecocento Esterno» ed «Ecocento Interno», tinte ad alta copertura, rispettivamente per esterno e interno.

Algalite's ecosystem
Building products play an important role in nurturing the delicate balance between natural and manmade systems, as they can make a valuable contribution to the creation of a healthful environment. Algalite has always pursued an industrial policy aimed exclusively at the development of water-based products in line with eco-compatible technologies, long before people in general were made aware of them. First there was «Linea Naturæ», aimed at reoffering old recipes for manufacturing plasters and paints and now, with «Ecosistema di Algalite», breathable dyes and plasters for finishing with Volatile Organic Concentration V.O.C.=Ø, the company has won a place among sector operators who are the most sensitive to environmental themes. The new products, notable for their high degree of breathability and binders free of harmful emissions, are «Ecoras», «Ecorig», and «Ecofine» finishing plasters and «Ecotinta» a full-bodied paint, all for interior and exterior use. There are, moreover, «Ecocento Esterno» and «Ecocento Interno», dyes for outdoors and indoors, respectively.

Algalite
Via Leonardo da Vinci 277
20090 Trezzano sul Naviglio (Milano)
02.48.40.10.20 **F** 02.48.40.19.90
E-mail: algalite@galactica.it

Legno lamellare
Leggero ma estremamente robusto, resistente a ogni agente aggressivo e persino al fuoco, non soggetto a dilatazioni termiche e a bassa conducibilità, il legno lamellare influenza positivamente la climatizzazione degli ambienti e la loro atmosfera. Ai pregi estetici, il lamellare unisce il vantaggio di essere un materiale naturale e duttile, che si lascia plasmare in tutte le forme e dimensioni. Abbinato a vetro, acciaio o altro, dà vita a complesse strutture per la copertura di grandi spazi, ma trova un altrettanto valido utilizzo nei componenti edilizi per il settore residenziale, come nella villa qui illustrata.

Lamellar wood
Lightweight but extremely sturdy, lamellar wood sheds all aggressive agents – even fire – like water off a duck's back. Impervious to thermal swelling and low in conductivity, lamellar wood has a positive effect on the air-conditioning of rooms and their atmosphere. Lamellar wood combines aesthetic assets with the advantage of being a natural and pliant material, amenable to being moulded in all shapes and sizes. When combined with glass, steel or other materials, it breathes life into complex structures for roofing over enormous spaces, while finding just as sound an application to building components for the residential sector, such as in the villa shown here.

Holzbau - Travi Lamellari
Via A. Ammon 12, 39042 Bressanone (Bolzano)
0472.82.26.66 **F** 02.82.26.00
E-mail: info@holzbau.com

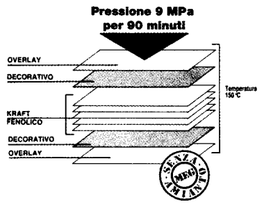
Attivalegno: Colori e Toni - Mixat 96
Chi ama il legno colorato trova nel programma Attivalegno «Colori e Toni» uno strumento per scegliere il colore in modo davvero calibrato al proprio gusto; in più, il programma è studiato in modo che il tono (inteso come percezione ottica) si conservi anche al variare della finitura adottata (per esempio, da opaca a cerata). I colori del repertorio sono realizzabili con il sistema colorimetrico «Mixat 96», uno strumento interattivo che assicura risultati della massima affidabilità. Le paste coloranti, a base di ossidi di ferro trasparente, lasciano trasparire la struttura naturale del legno.

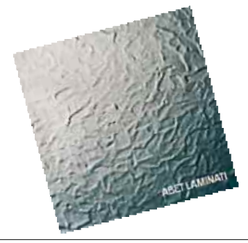
Attivalegno: Colours and Tones - Mixat 96
Stained-wood lovers find in the Attivalegno «Colori e Toni» (colours and tones) program a helpmeet for choosing colours in a way that jibes with their own tastes. The program has also been worked out so that the original tone (interpreted as optical perception) is kept intact, even when the finish adopted is varied (from opaque to waxed, for example). The colours in the company's repertoire are achieved with the «Mixer 96» colorimeter system, an interactive tool that guarantees super-reliable results. Dye pastes, featuring a transparent iron oxide base, allow the natural wood structure to shine through.

GruppoAttiva
Via Argine Polcevera 16/D, 16161 Genova Rivarolo
010.74.56.841 **F** 010.74.57.363 **Tlx** 271699

MEG - Material Exterior Grade
Laminato ad alta pressione per esterno, «MEG» ha molteplici campi di utilizzo (qui è impiegato per il rivestimento esterno di un edificio residenziale a Ternat, Bruxelles). Decorativo, autoportante e resistente, «MEG» è costituito all'interno da fibre cellulosiche impregnate di resine termoindurenti e dalle medesime fibre, decorate e impregnate da resine di natura prevalentemente aminoplastica, all'esterno. Il pannello così formato viene sottoposto all'azione combinata di pressione e calore, con conseguente policondensazione delle resine. Disponibile in 32 varianti tra colori e decorazioni, maneggevole, facile da lavorare (si sega, fora, fresa…), resistente a colpi, urti, abrasioni e graffi, antistatico, «MEG» non teme umidità, gelo, grandine, luce, raggi UV… e non contiene amianto. Viene fornito nei formati: 305x130 cm e 420x161 cm, negli spessori 4-6-8-10 mm (con entrambe le facce decorate) o 2-3 mm (con una sola faccia decorata).
Per illustrare la propria realtà, Abet Laminati ha edito recentemente il CD Rom *I percorsi* (The Paths), nel quale sono raccontati la storia dell'azienda e i suoi prodotti, anche attraverso le parole di tre protagonisti del design: Alessandro Mendini, Ettore Sottsass e François Burkhardt.

MEG - Exterior Grade Material
«MEG», a high-pressure laminate for outdoor use, is pressed into service in many kinds of fields (shown here as an outdoor facing of a a residential building in Ternat, Brussels). Decorative, free-standing and tough, «MEG» comprises heat-setting resin-saturated cellulose fibers on the inside and the same fibers, decorated, resin-saturated and prevalently aminoplastic, on the outside. Thus constituted, the panel is subjected to a combined pressure and heat action, resulting in poly-condensation of the resins. Available in 32 chromatic and decorative variants, manageable, easy to process (can be bored, perforated and trimmed...), resistant to blows, impacts, abrasions and scratches and anti-static, «MEG»is immune to onslaughts by humidity, freezes, hail, light, UV rays... and contains no asbestos. It comes in the following sizes – 305x130 cm and 420x161 cm – and thicknesses – 4-6-8-10 mm (both sides are decorated) or 2-3 mm (only one side is decorated). To make sure its reality is clear to everyone, Abet Laminati recently put out a CD Rom entitled I percorsi *(The Paths), which tells the story of the company and its products, through the words of three protagonists of design – Alessandro Mendini, Ettore Sottsass and François Burkhardt.*

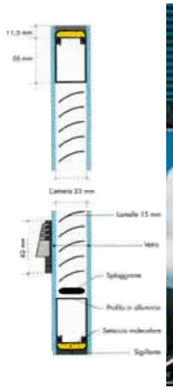




Abet Laminati
Viale Industria 21, 12042 Bra (Cuneo)
0172.41.91.11 **F** 0172.43.15.71 **Tlx** 210656

Velthec® Alzante
Il debutto è avvenuto nel 1985 e da allora «Velthec®» (vetrocamera con incorporata una tenda veneziana con lamelle orientabili dall'esterno mediante un dispositivo magnetico) ha incrementato campi e modalità di utilizzo. Nel tipo «Velthec® Alzante» la tenda viene anche alzata e compattata, sempre agendo con un cursore magnetico (in questo caso posto a destra del serramento). Con «Velthec®» si possono schermare anche abbaini e lucernari, in quanto la tenda si aziona anche in posizione inclinata. Un aggancio brevettato permette di fissare il comando magnetico a qualsiasi fermavetro (legno, alluminio, PVC…).

Velthec® Alzante
Ever since their debut in 1985, «Velthec®» (a double glazing with built-in Venetian blind whose slats can be oriented from the outside by a magnetic device) has continued to add to their applicatory fields and procedures. In the «Velthec® Alzante» type, the blind is raised and its slats tightly packed by operating a magnetic slider (located to the right of the window frame, in this case). «Velthec®» also allows you to screen dormer windows and skylights, as the blind goes into action even on a slant. A patented hook enables the user to attach his magnetic control to window stays of any type whatsoever (wood, aluminum, PVC...).



Finvetro® Italia
Via Liguria 2, 35043 Monselice (Padova)
0429 - 60.17.27 **F** 0429 - 60.00.55
E-mail /finvetro@protec.it
http//www.protec.it/agamedia/finvetro

Tende Veneziane Bordate
Come il nome stesso dell'azienda recita, PR Prodotti Resstende dispone di un'ampia offerta di tende, proposte in varie tipologie: tende avvolgibili filtranti/oscuranti, tende per veranda, tende a scorrimento orizzontale e le «Tende Veneziane Bordate» (Venetian Blinds), qui raffigurate. Questa tipologia è adatta alla schermatura esterna degli edifici; le tende possono avere guide in alluminio di diversa sezione e tre tipi di fondali e lamelle.

Edged Venetian Blinds
As the company's name suggests, PR Prodotti Resstende has a wide range of blinds at its disposal, offered in various typologies – filtering/blackout roll-up blinds, veranda blinds, horizontally sliding blinds and «Tende Veneziane Bordate» (edged Venetian blinds), shown here. This typology is eminently suited to the exterior screening of buildings and comes with aluminum tracks in various cross-sections and three types of base and slats.

PR® Prodotti Resstende
Via Ghiringhella 74, 20041 Agrate Brianza (MI)
039.65.37.43 **F** 039.65.04.22

AIPE
Associazione Italiana Polistirolo Espanso
Via M.U. Traiano 7, 20149 Milano
02.33.60.65.29 **F** 02.33.60.66.04
E-mail: aipe@epsass.it **http:** //www.epsass.it

I Libri di AIPE
Con la collana «I Libri di AIPE» (BE-MA editrice), l'Associazione Italiana Polistirolo Espanso ha dato vita a una serie di manuali che illustra le caratteristiche e gli impieghi del Polistirene Espanso Sinterizzato nell'edilizia. Le pubblicazioni più recenti sono: *Sistemi innovativi in EPS* e *EPS - Il polistirene e l'impatto ambientale*, entrambi coordinati da Marco Piana. Il primo volume tratta dell'evoluzione dei sistemi costruttivi e della casa del futuro; il secondo ripercorre la storia e le caratteristiche del materiale, esaminandone le implicazioni ambientali. Quattro i volumi sinora editi.

AIPE's books
Through its «I Libri di AIPE» (AIPE's books) series, the Italian Polystyrene Foam Association has sparked a line of manuals illustrating the characteristics and uses of Sintered Polystyrene Foam in the building field. Its latest publications are Innovative Systems in EPS *and* EPS - Polystyrene and its Environmetal Impact, *both coordinated by Marco Piana. Volume I deals with the evolution of constructive systems and the home of the future. Volume II runs back over the history and characteristics of the material by scrutinizing its implications for the environment. Four volumes have been published so far.*

Il tubo di rame nell'edilizia
Con il titolo *Il tubo di rame nell'edilizia,* l'European Copper Plumbing Promotion Campaign ha realizzato (in collaborazione con Editoria Elettronic) un CD Rom che riporta i risultati di alcune ricerche di mercato condotte da società indipendenti con lo scopo di ottenere aggiornamenti sulla situazione dell'impiantistica in Italia e conoscere il giudizio di progettisti e installatori in relazione all'utilizzo del rame. Dalle indagini emerge che per le sue proprietà chimico-fisiche, meccaniche e tecnologiche, il rame si riconferma una scelta affidabile, economica e sicura.

Copper pipes for buildings
Under the title, Il tubo di rame nell'edilizia *(copper pipes for building), the European Copper Plumbing Promotion Campaign has made a CD Rom (in collaboration with Editoria Elettronic) detailing the results of extensive market research conducted by independent companies for the purpose of obtaining updates on the installational situation in Italy and finding out what designers and installers think of the use of copper. It has emerged from all the surveys that, for its chemico-physical, mechanical and technological properties, copper has been reconfirmed, hands down, as a reliable, economical and surefire option.*

IIR - Istituto Italiano del rame
Strada 4, Palzzo 3, Milanofiori, 20090 Assago (MI)
02.57.50.15.48 **F** 02.89.20.07.74
E-mail: ist-rame@wirenet.it **http:** //www.iir.it

Rheinzink®
«Rheinzink®» è una lega di zinco-rame-titanio sviluppata per rispondere alle specifiche richieste della lattoneria edile. Coperture e rivestimenti di facciata ne rappresentano i principali settori di utilizzo. Il materiale è caratterizzato da una buona resistenza agli agenti atmosferici; sulla superficie esposta si forma infatti una patina protettiva che conferisce al manufatto lunghissima durata ed elimina gli interventi di manutenzione. Disponibile con finitura lucida o con superficie 'prepatinata' DBP, «Rheinzink®» presenta una colorazione grigio-zinco, con valenze estetiche accentuate dal viraggio tonale che il materiale assume nel tempo. «Rheinzink®» è un prodotto ecologico perché la sua materia prima è facilmente reperibile, ha ridotti consumi energetici per la produzione, non nuoce all'ambiente ed è totalmente riciclabile. Per le sue peculiarità fisiche, chimiche ed estetico-compositive, esso riunisce in sè tradizione e progresso tecnologico.
Tra le innumerevoli referenze, qui viene ricordata Villa Vision a Taastrup (Danimarca), progetto di Flemming Skude e Ivar Moltke, una casa sperimentale concepita per incoraggiare lo sviluppo della costruzione ecologica.

Rheinzink®
«Rheinzink®», an alloy of zinc, copper and titanium, was developed to satisfy specific requirements of building sheet-metal plating. Rooves and curtain wall facings are the principal sectors where it is used. The material is characterized by stiff resistance to atmospheric agents, a protective patina forming on the surface that makes the product last forever and makes maintenance jobs unnecessary. Available with a glossy finish or DBP 'pre-patinated' surface, «Rheinzink®» is suffused with a grey-zinc tone, its aesthetic valences highlighted by the change in colour undergone by the material over decades. «Rheinzink®» is deemed an ecological product, because its raw material is easy to find in nature, consumes little energy during production, does not harm the environment and is totally recyclable. Memorable among its innumerable applications is Villa Vision in Taastrup, Denmark, designed by Flemming Skude and Ivar Moltke, an experimental house conceived to encourage the spread of ecological constructions.

Rheinzink Italia
Via Pralesi 7, 37011 Bardolino (Verona)
045.62.10.310 **F** 045.62.10.311

Serizzo Monterosa
Operante da oltre un quarantennio nel settore delle opere pubbliche e dell'edilizia civile e industriale, Frua si è ora specializzata anche nell'attività estrattiva. Dispone di due cave proprie per l'estrazione del serizzo; da quella sita nel Comune di Ceppo Morelli si estrae il serizzo «Monterosa» (ortogneiss granitoide pre-triassico, a grana media con tessitura occhiadina) qui illustrato, l'unico della famiglia dei serizzi a consentire il taglio sia parallelamente alla vena *(foto a sinistra)* che perpendicolarmente. Il materiale si presta a molteplici usi, sia all'interno che all'esterno.

Monterosa crystalline granite
Active for over forty years in the public works and residential and industrial building sectors, Frua has now crossed over into the mining field. Owner of two quarries for mining crystalline granite, it gets «Monterosa» crystalline granite (Pre-Triassic granitoid ortho-gneiss with a medium-sized grain and augen gneiss texture) from the one located in the Commune of Ceppo Morelli, shown here. It is the only mineral in the family of crystalline granites to allow two types of cut – parallel to the vein (photo, left) *and perpendicular to it. The material lends itself to manifold uses, both indoors and out.*

Frua - Frua Cav. Mario
Via Domodossola 200, C. P. 71
20029 Villadossola (Novara)
0324.52.77.1/2/3 **F** 0324.52.790

Quaderni di Architettura
Saint-Gobain Vetro Italia ha predisposto una documentazione tecnica che affronta le tematiche più interessanti del costruire, sempre viste in chiave 'vetro', cuore della sua produzione. Nella collana «Quaderni di Architettura», i prodotti sono illustrati anche attraverso una realizzazione che ne abbia dato un'interpretazione degna di nota. Nel secondo numero della pubblicazione, dal titolo *Isolamento acustico,* il prodotto esaminato è il vetro stratificato a elevate prestazioni acustiche «SGG Stadip Silence®» e l'architettura di riferimento è il Parlamento Fiammingo a Bruxelles (architetto Fuyen).

Architecture notebooks
Saint-Gobain Vetro Italia has compiled technical documents which tackle the most intriguing themes in the building field that have anything to do with glass, the heart of their productive activity. In the «Quaderni di Architettura» (architecture notebooks) series, products are illustrated through projects that interpreted them in a noteworthy way. In the second issue of the publication, entitled Isolamento acustico *(acoustic insulation), the product dealt with is high acoustical performance compound glass «SGG Stadip Silence®», the architecture referred to being the Flemish Parliament in Brussels (architect Fuyen).*

Saint-Gobain Vetro Italia
Via Romagnoli 6, 20146 Milano
02.42.43.211 **F** 02.47.71.07.08
http: //www.saint-gobain.it

Granito
Giovane di fondazione ma inserita in una tradizione millenaria – quale quella dell'estrazione e lavorazione del sasso in Ossola – Bovere Graniti è un'azienda che può contare sulla più avanzata attrezzatura tecnologica oggi disponibile nella lavorazione della pietra. Le caratteristiche del prodotto finale (che conserva le peculiarità della lavorazione artigianale) e la qualità del servizio hanno aperto a Bovere Graniti i mercati internazionali. La materia prima è sempre e comunque il granito, di estrazione locale o proveniente da cave dislocate in tutto il mondo.

Granite
Founded not long ago but inserted into the context of a tradition that is thousands of years old – the mining and processing of stone in Ossola – Bovere Graniti is a company that uses the most advanced technological equipment available these days for working stone. The characteristics of the final product (which keeps intact the idiosyncrasies of handicraft processing) and the quality of the service they provide have thrown open the doors to international markets for Bovere Graniti. The raw material is always granite, mined locally or quarried in areas all over the world.

Bovere Graniti
Frazione Cuzzago, Loc. Bovere
28020 Premosello Chiovenda (Novara)
0323.84.89.22/3 **F** 0323.86.45.57

Serramenti in lega di rame
Astec utilizza materiali in lega di rame brunita per la realizzazione di serramenti e chiusure esterne e ha maturato una grande esperienza nell'edilizia residenziale, sia di nuova edificazione sia di ristrutturazione. Per il loro elevato contenuto d'immagine, i serramenti Astec sono molto apprezzati dai progettisti per gli interventi di restauro, tenuto conto che l'azienda è in grado di fornire anche tutte le parti di completamento (parapetti, lucernari, rivestimenti, portoncini blindati…). Qui è illustrata un'abitazione a Molvena (Vicenza), dove sono stati applicati grandi serramenti ad arco con profili in lega di rame OT67 bruniti.

Door and window frames in a copper alloy
Astec uses materials in a burnished copper alloy for the creation of outer door and window frames, having accumulated a vast fund of experience in residential building, whether newly constructed or refurbished. Due to their high image content, Astec door and window frames are highly prized for restoration work by designers who never lose sight of the fact that the company can also supply them with all the parts they need for completing the job (parapets, skylights, facings, armour-plated entrance doors...). Illustrated here is a residence in Molvena (Vicenza), where large, arching window frames were applied with profiles in a burnished OT67 copper alloy.

Astec
Via dell'Artigianato 30
31030 Dosson di Casier (Treviso)
0422.49.01.83 **F** 0422.38.31.20
E-mail: astec@astec.it **http:** //www.astec.it

FOTO RUBERT STEINER

Butacite®
Il vetro stratificato, per le sue caratteristiche di sicurezza, efficienza energetica, barriera acustica e trasparenza viene molto adoperato nelle costruzioni residenziali e commerciali. «Butacite®» identifica gli interstrati in polivinilbutirrale (PVB) DuPont usati nel vetro stratificato. Per promuoverne le applicazioni nell'architettura, si tiene ogni anno il DuPont Benedictus Award for Innovation in Architectural Laminated Glass, concorso organizzato da AIA e ACSA con il sostegno dell'UIA. Nell'edizione 1998 sono risultati vincitori, nella categoria "Professionisti": sezione "Commercial", studio di architettura Ibos-Vitart (Parigi, Francia) con il progetto di rinnovamento del Palais des Beaux-Arts di Lille (Francia); sezione "Residential", architetti Aneta Bulant-Kamenova e Klaus Wailzer (Vienna, Austria) con il progetto di ampliamento della Casa dei Salier (Salisburgo, Austria), qui illustrato. La giuria ha conferito anche otto segnalazioni speciali. Nella categoria "Studenti", chiamati quest'anno a progettare un tribunale, hanno vinto il primo premio Cheung Pui Kwan, Choy Kei Shun e Woo Wing Tat, studenti della Hong Kong University, guidati dal prof. Leslie Lu. Assegnati anche un secondo e un terzo premio e alcune menzioni speciali.

Butacite®
«Butacite®» refers to the interstitial layers in DuPont polyvinylbutyrral (PVB) used in laminated glass. To promote its applications in architecture, a competition entitled the DuPont Benedictus Award for Innovation in Architectural Laminated Glass is organized every year by the AIA and ACSA with the backing of the UIA. Winners of the 1998 event in the "Professionals" section, "Commercial" category, were the Ibos-Vitart architectural firm (Paris, France) with their project for the renovation of the Palais des Beaux-Arts in Lille, France. Architects Aneta Bulant-Kamenova and Klaus Wailzer (Vienna, Austria) won with their project for enlarging the Saliers' Home in Salzburg, Austria, shown here. The jury also awarded eight honourable mentions. First Prize winners in the "Students" category, which was called upon this year to design a courthouse, were Cheung Pui Kwan, Choy Kei Shun and Woo Wing Tat, students at Hong Kong University, under the guidance of Prof. Leslie Lu. Also awarded were a second and third prize and several honourable mentions.

DuPont - DuPont de Nemours Italiana
Via A. Volta 16, 20093 Cologno Monzese (Milano)
02 - 25.30.21 **F** 02 - 27.30.09.69
http //www.dupont.com/safetyglass

Vetroarredo
Fondata nel 1928 da Piero Ginori Conti e passata attraverso vicissitudini societarie che ne hanno cambiato più volte nome e proprietà, oggi Vetroarredo è l'unica realtà mondiale interamente dedicata alla produzione di mattoni in vetro per la decorazione di interni ed esterni, fabbricati esclusivamente negli stabilimenti di Firenze. La ricchezza della gamma dei modelli disponibili – diversificati per peso, formato, colorazione e finitura, per un totale di oltre 150 varianti, alle quali si aggiungono i modelli creabili su misura – fa sì che ogni esigenza progettuale possa venire soddisfatta.

Vetroarredo
Founded in 1928 by Piero Ginori Conti, Vetroarredo has had a turbulent history that caused it to change hands a number of times. Today the company is the only reality on the world scene that is entirely dedicated to the production of glass bricks for the decoration of both interiors and exteriors, manufactured exclusively in Florentine factories. The richness of the spectrum of models available – diversified by weight, size, colouring and finish, for a total of more than 150 variants, to which custom-created models have been added – gives the user a product that satisfies every conceivable design need.

Vetroarredo
Via R. Giuliani 360, 50141 Firenze
055.44.951 **F** 055.45.52.95
http: //www.vetroarredo.com

Multiblindo
Serratura multipunti da montante per serramenti metallici, «Multiblindo» offre numerosi vantaggi, per lo più derivanti dalla sua modularità: con i suoi 25 elementi, composti con 4 viti, si possono infatti ottenere più di 200 modelli, per ogni esigenza applicativa. La versatilità della serratura permette di ottenere anche l'intercambiabilità dello scrocco con il rullo (brevettato).

Multiblindo
A mortise lock for metal door and window frames, «Multiblindo» has numerous advantages to offer stemming from its modular character. With its 25 elements, put together with 4 screws, you can, in fact, arrive at 200 models for every possible applicatory need. The versatility of the lock makes possible the interchangeability of the latch with the roller, a patented feature.

Iseo Serrature
Via S. Girolamo 13, 25055 Pisogne (Brescia)
0364.88.21 **F** 0364.88.22.63

Trend PVC
Le cerniere «Trend» sono pensate per ridurre al minimo i tempi di montaggio della ferramenta sui serramenti in PVC. Anche le dimensioni sono minime: per serramenti sovrapposti basta uno spazio di soli 4 mm tra una battuta e l'altra. Le cerniere sono disponibili tropicalizzate oppure verniciate bianche, in abbinamento a coperture in 7 colori diversi.

Trend PVC
«Trend» hinges were dreamed up to slash hardware assembly times to a minimum on PVC door and window frames. Dimensions are also minimal. All that's needed for overlapping frames is a space measuring only 4 mm between one rabbet and the other. Hinges are supplied tropicalized or painted white, in combination with coverings in 7 different shades.

Maico
Zona Artigianale 15, 39015 S. Leonardo (Bolzano)
0473.64.12.43 **F** 0473.64.11.90
E-mail: maico@maico.com

Vetro inciso, sabbiato, satinato
Incisione, sabbiatura e satinatura sono alcune delle lavorazioni su vetro eseguite da Making Glass®. L'incisione si realizza con lancio graduale di prodotti silicei contro la superficie del vetro protetta secondo forme di disegno stabilito; la sabbiatura si ottiene colpendo violentemente il vetro con prodotti silicei, che asportano omogeneamente solo lo strato lucido della superficie rendendola opalescente e un po' ruvida; la satinatura può essere un trattamento di finitura della sabbiatura (di cui rende più lucente e gradevole la ruvidità) oppure una tecnica a sé stante (in questo caso il vetro risulta opaco).

Engraved, sandblasted and silked glass
Engraving, sandblasting and silking are just some of the types of workmanship done on glass by Making Glass®. Engraving is done by throwing silicon products against the surface of glass through holes cut in a material covering it to form a design. Sandblasting is done by violently impacting the glass with silicon products, which remove only the glossy layer of its surface, thus making it opalescent and a little rough. Silking is a treatment that gives the sandblasting job a finish (which makes the roughened areas more lustrous) or is used as a technique for its own sake (the glass coming out opaque in this case).

Making Glass®
Via Vanvitelli 7, 22063 Cantù (Como)
031.71.49.46 **F** 031.71.13.73

Pordoi - Ios - Mykonos
"In modo diverso e meglio degli altri": è il motto di Hoppe, un'azienda che, con i suoi oltre 3 mila collaboratori distribuiti nelle 13 sedi di Germania, Inghilterra, Francia, Italia, Svizzera, Repubblica Ceca e USA, è davvero all'altezza dei propri obiettivi. Nella sua vastissima gamma si possono trovare maniglie per porte e finestre di ogni tipo, affiancate dall'esclusivo sistema «HCS», Hoppe Compact System (maniglie con serratura incorporata), e dai numerosi accessori quali placche, rosette, maniglioni, buche per lettere, fermaporta , numeri civici…
Qui vengono esaminati tre modelli per finestra: «Pordoi», maniglia in ottone disponibile nelle finiture ottone lucido, nero opaco, cromo satinato e cromo lucido (raffigurata nella *foto a sinistra*); «Ios» (*foto a destra*) e «Mykonos» (*al centro*), entrambe in acciaio inox, ma disponibili anche nella versione satinata. Hoppe ha fatto dell'acciaio inox il materiale di punta dei suoi prodotti più recenti.

Pordoi - Ios - Mykonos
"In a different way and better than the others" is the motto that drives Hoppe, a company which, with over 3 thousand collaborators scattered around the continent in 13 offices in Germany, England, France, Italy, Switzerland and the Czech Republic as well as the United States, is undoubtedly equal to achieving the goals it has set for itself. You can find, in their endless array of products, handles for doors and windows of all types, alongwith the exclusive «HCS», Hoppe Compact System (handles with built-in locks) and numerous accessories such as plaques, rosettes, panic bars, slots for letters, door stops, street numbers...
Three models for windows come under scrutiny here – «Pordoi», a brass handle that comes in glossy, matte black, silked chromium and glossy chromium finishes (photo, left)*; «Ios»* (photo, right) *and «Mykonos»* (center)*, both in stainless steel, but also available in a silked version. Hoppe has made stainless steel the trend-setting material of their latest products.*

Hoppe®
Via del Giovo 16, 39010 S. Martino in Passiria (BZ)
0473.64.12.17 **F** 0473.64.13.59
E-mail: info@hoppe.it **http:** //www.hoppe.com

Persiana Trieste - NC 68 Superthermic
Ogni anno Metra bandisce il concorso "Sistema d'autore", riservato a opere recenti realizzate dai serramentisti che utilizzano i sistemi Metra. Suddiviso in cinque sezioni (Porte e Finestre, Facciate Continue, Persiane, Altre Realizzazioni, Esteri), il concorso fa emergere interessanti esperienze nel campo dei serramenti in alluminio, mettendole a confronto durante la premiazione che si tiene durante il Saiedue a Bologna.
Qui vengono segnalati un intervento per il settore Persiane e uno per la sezione Porte e Finestre. Il primo, restauro di Palazzo Secession a Trieste (progetto ing. Giovanni Cervesi, installatore S.A.G.I.), si presenta come un interessante recupero del vecchio modello di persiana in legno, sostituito dalla «Persiana Trieste» in alluminio, che ben si integra, per fattura e colore, con il contesto della facciata restaurata (*in alto*). Nel secondo caso, un cascinale ristrutturato (progetto arch. Maria Rosa Zibetti, installatore Tecno Infissi) a Vignale (Alessandria), l'alluminio si è rivelato una soluzione vincente, sia dal punto di vista della compatibilità estetica con la struttura preesistente sia da quello delle prestazioni richieste ai nuovi infissi, realizzati con il sistema «NC 68 Superthermic» sagomato.

Trieste shutter - NC 68 Superthermic
*Every year, Metra announces their "Sistema d'autore" (designer system) competition, limited to recent works made by door and window frame manufacturers who use Metra systems and divided up into five sections (Doors and Windows, Curtainwalls, Shutters, Other Creations and Foreign Entries). Singled out are a project for the Shutter sector and one for the Door and Window section. The former, a restoration job on the Secession Palace (*above*) in Trieste (designed by engineer Giovanni Cervesi, installed by S.A.G.I.), turned out to be an intriguing recovery of an old model of a wooden shutter, which has been replaced by the «Persiana Trieste» (Trieste shutter) in aluminum, which fits in beautifully, in both tone and workmanship, with the setting provided by the restored facade. In the latter case, a refurbished farmhouse (project by arch. Maria Rosa Zibetti, installer Tecno Infissi) in Vignale (Alessandria), aluminum was found to be an ideal solution, not only from the standpoint of aesthetic compatibility with the existing structure but also from that of the performance expected of the new casings, created with the shaped «NC 68 Superthermic» system.*

Metra
Via Provinciale Stacca 1, 25050 Rodengo Saiano (BS)
030.68.191 **F** 030.6810.363
E-mail: metra@onion.it **http:** //www.metra.it

Sistemi Alu-K
Da oltre 25 anni il marchio Alu-K® identifica sistemi per infissi in alluminio di qualità, in grado di soddisfare ogni aspettativa legata ai serramenti, siano essi destinati agli edifici pubblici o alle residenze. In questo secondo settore, il design flessibile e modulare dei sistemi «Alu-K» fa sì che si possano rispettare le esigenze della nuova edificazione come del recupero di edifici storici. La qualità delle prestazioni, in particolare l'isolamento termico e acustico, è in ogni caso assicurata.

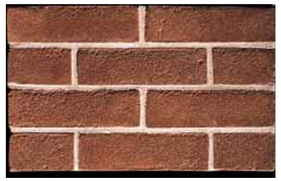
Alu-K systems
For over a quarter of a century, the Alu-K® trademark has stood for top quality aluminum casings, capable of living up to all of the expectations one associates with door and window frames, whether made for public buildings or tailored to residences. In the latter sector, the flexible and modular design of «Alu-K» systems enables the user to fulfil the most widely varying architectural requirements. The quality of its performance, especially in the area of thermal and acoustic insulation, is guaranteed in all instances.

Alu-K® - Euroalluminio
Via Monte Amiata 3
37057 S. Giovanni Lupatoto (Verona)
045.82.66.456 **F** 045.82.66.495 **Tlx** 482535
Numero verde 167-012847

Tap Security
Tapparella di sicurezza in alluminio, con un'anima in poliuretano rigido, «Tap Security» oppone un'ottima resistenza ai tentativi di effrazione, oltre che proteggere dagli agenti atmosferici. Queste tapparelle, secondo test effettuati dall'Istituto Giordano, hanno anche un'altissima capacità di isolamento termico e acustico. Una speciale laccatura con vernici di tipo poliammidico le rende resistenti all'usura. Sono disponibili diverse soluzioni di montaggio, vari tipi di manovra (dalla cinghia al telecomando), nonché tre profili (alluminio con schiuma poliuretanica, acciaio, alluminio estruso) e oltre venti colori.

Tap Security
A security rolling shutter in aluminum, with a rigid polyurethane core, «Tap Security» makes it literally impossible for burglars to break in and atmospheric agents to do it any harm. These rolling shutters, according to tests carried out by the Giordano Institute, also have astronomical thermal and acoustic thresholds. A special lacquer with polyamide type paints enables them to remain unaffected by wear. Available are various assembly solutions and types of manoeuvre (from belt to remote control), as well as three profiles (aluminum with polyurethane foam, steel and aluminum extrusion) and more than twenty colours.

Croci
Via Emilia 732, 47032 Bertinoro (Forlì)
0543.44.80.50 **F** 0543.44.82.29
Numero verde 167-851071



Quareo®: Euro Format
Fornace S. Anselmo produce circa 100 mila mattoni al giorno (qui è illustrato il mattone «Euro Format» liscio, disponibile anche nel tipo rustico), tra mattoni pasta molle, mattoni tipo a mano, mattoni rustici, mattoni in otto diverse colorazioni, pezzi speciali per il restauro eseguiti su disegno e campione. Il processo produttivo (comprendente anche l'estrazione delle argille) è altamente automatizzato: dalla formazione del mattone alla sua essiccazione, al ciclo di cottura (76 ore a temperature dai 950 ai 1100 °C), al controllo finale, sino all'imballo. L'azienda è certificata UNI EN ISO 9002 dal 1995.

Quareo®: Euro Format
Fornace S. Anselmo is a kiln that turns out roughly 100 thousand bricks a day (shown here is their sleek «Euro Format» brick, which also comes in a rustic model), including soft-paste bricks, handmade type bricks, rustic bricks, bricks in eight different shades and special pieces for restoration, carried out according to design and sample. The productive process (including the mining of clays) is highly automated, from the formation of the brick to its drying process to the firing cycle (76 hours at temperatures ranging from 950 to 1100 °C), to the final check and packing for shipment. The company has been certified UNI EN ISO 9002 since 1995.

Fornace S. Anselmo
Via Tolomei 61, 35010 Loreggia (Padova)
049.93.00.312 **F** 049.57.91.010

Monocoppo
Si posa e si aggancia come una tegola, ha l'aspetto di un coppo: è «Monocoppo», un innovativo elemento brevettato in laterizio a forma di coppo con un'ala laterale che garantisce un aggancio perfetto ed evita lo scivolamento del manto di copertura. Esso consente anche un considerevole risparmio, sia in termini di pezzi posati a parità di superficie (14 monocoppi in luogo di 30 coppi, perché non serve lo strato di coppi rovesci) sia per quanto riguarda i tempi e quindi i costi di posa. Qui è illustrata una realizzazione con «Monocoppo Rustico» rosso, brunito e paglierino. Garantito 10 anni.

Monocoppo
Laid and attached like a roofing tile, it has all the charm of a bent tile. We're talking about «Monocoppo», a patented, innovative element in brick in the form of a bent tile with a side wing, which guarantees flawless coupling and keeps the roofing mantle from slipping. It also makes possible big savings in terms of pieces laid, surfaces being equal (14 single bent tiles instead of 30 bent tiles, because the layer of capsized bent tiles is not needed), and laying times, hence costs. Illustrated here is a creation brought to life with red, burnished and straw «Monocoppo Rustico». Guaranteed for 10 years.

Cotto Coperture®
Divisione Lafarge Braas Italia
Via S. Antonio 43, 36030 Villaverla (Vicenza)
0445.35.01.85 **F** 0445.35.03.81
Numero verde 167-227355

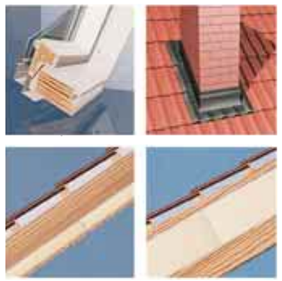
Tegola Romano - Pezzi speciali
Le tegole Molinà sono molto robuste; la cottura al limite della vetrificazione infatti dona loro una resistenza meccanica senza eguali. Altra peculiarità è il colore fiammato, dai caldi toni pastello, indicato per il recupero dei centri storici; per questo scopo va ricordata «Tegola Romano» (qui in un'applicazione), una 'portoghese' dalla colorazione sfumata e delicata. Molinà è una delle poche fornaci in Italia a produrre in proprio anche i pezzi speciali quali comignoli, esalatori, portantenne, finali di colmo e il finale a 'Chioccia', elemento distintivo dei tetti Molinà. I prodotti sono garantiti 10 anni.

Tegola Romano - Special pieces
Molinà roofing tiles are very sturdy, firing done to the outer limit of vitrification, thus giving them an unparallelled mechanical toughness. Another feature is its iridescent colour with its warm pastel tones, recommended for the recovery of historic centers. Ideal for the purpose is «Tegola Romano» (Roman roofing tile), shown here in an application – a 'Portuguese' item notable for its nuanced and delicate shadings. Molinà is one of the few kilns in Italy to produce special pieces, on its own premises, such as chimney pots, vents, antenna stands, ridge tiles and 'Chioccia' (brood hen) terminal pieces, a distinctive element of Molinà rooves.

Molinà - Divisione della Ton
Località Ceramica 5, 38010 Ton (Trento)
0461.65.76.66 **F** 0461.657532

Tecnologia Bayer per i tetti
Bayer dispone di una grande varietà di materie prime ad alto contenuto tecnologico da utilizzare per la realizzazione dei tetti. Per quelli spioventi, si ricordano: i pigmenti Bayferrox®, utilizzati nelle tegole in calcestruzzo colorato; l'espanso rigido PUR, impiegato nei pannelli isolanti e nei telai delle finestre per mansarda; la gomma butile reticolata Polisar Butyl®, da posare in corrispondenza delle aperture per i camini; i leganti Desmodur® per i manufatti in legno… Se poi è previsto il ricorso all'energia solare, sul tetto possono essere montate celle solari a base di lastre di silicio Baysix®.

Bayer technology for rooves
Bayer boasts a virtually endless variety of raw materials with a high technological content, used for the execution of rooves. Particularly recommended for sloping rooves are Bayferrox® pigments, used for roofing tiles in coloured concrete; PUR rigid foam, used for insulating panels and the frames of dormer windows; Polisar Butyl® reticulated butyl rubber, laid near openings for flues; Desmodur® binders for wooden manufactured goods... If the home owner intends to make use of solar energy, he can have solar cells installed on a base of Baysix® silicon sheets.

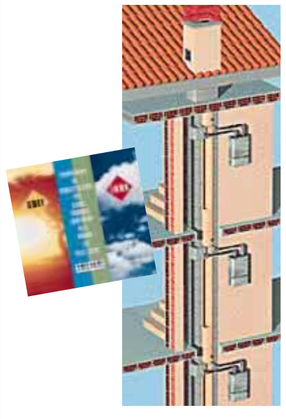


Bayer
D-51368 Leverkusen
+49 - 214 - 301 **F** +49 - 214 - 20.89.23
http: //www.bayer.com
Bayer Italia
Viale Certosa 126, 20156 Milano
02.39.781 **F** 02.39.78.30.49

Iso-Scotch Sottocoppo
Studiata per permettere una posa molto rapida della copertura e quindi ridurre il costo della manodopera, «Iso-Scotch Sottocoppo» è una tegola isolante-gigante-vestita, che riunisce più prodotti in uno. Si presenta come un pannello sottotegola e sottocoppo, ideale per accogliere i coppi Molinà; esso assicura l'isolamento termico e l'impermeabilizzazione, provvedendo al tempo stesso a ventilare il tetto e quindi a eliminare ristagni di calore, umidità e condensa nel sottotetto.

Iso-Scotch Sottocoppo
Researched to make possible very rapid laying of a roof, thus reducing the cost of labour, «Iso-Scotch Sottocoppo» is an insulating-gigantic-faced roofing tile that combines several products in one. It comes across as an under-roofing-tile and under-bent-tile panel, ideal for hosting Molinà bent tiles. It assures thermal insulation and waterproofing while providing for the ventilation of the roof, thus ridding it of pockets of heat, moisture and condensates in under-roof areas.

Iso-Scotch
Divisione della Krajn (Gruppo Ton-Krajn)
Via Verdi 1, 39040 Salorno (Bolzano)
0471.88.48.22 **F** 0471.88.48.30



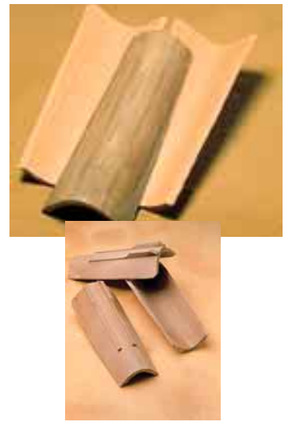
Canne Fumarie Vibralit
Le canne fumarie sono parte integrante e qualificante dell'impianto di riscaldamento, in quanto contribuiscono al suo corretto e sicuro funzionamento. Vibralit, che da quasi trent'anni opera in questo settore, ha creato un centro di consulenza che aiuta gli operatori a progettare, realizzare e certificare canne fumarie conformi alle normative vigenti. A integrazione delle attività del centro, Vibralit fornisce il CD Rom *Cref Inox* ,da richiedere al fax verde, contenente una guida per la scelta del condotto fumario più idoneo, un programma operativo per progettare le canne fumarie e una biblioteca tecnica con schede di capitolato.

Vibralit Flues
Flues are an integral and qualifying part of heating systems, as they contribute to the proper and fail-safe function of the latter. Vibralit, which has been operating in the sector for nearly thirty years, has created a center of consultants who help operators to design, execute and certify flues that comply with the norms in force. Rounding out the activities of the center, Vibralit supplies a CD Rom dubbed Cref Inox*, that you can ask for via toll free fax (fax verde), containing a guide to the selection of the most suitable flue, a task program for designing flues and a technical library with specification cards.*

Vibralit
Via Montegrappa 19-21, 20060 Truccazzano (MI)
02.95.07.31 **F** 02.95.83.287
Fax verde 167-857338

Isocop®
Frutto dell'esperienza e della ricerca dell'ufficio tecnico interno all'azienda, «Isocop®» è un prodotto brevettato, appositamente studiato per i tetti ventilati. Costituito da un corpo unico in laterizio, è dotato di alette e nervature che lo mantengono sollevato senza uso di listelli o altre orditure di supporto, permettendo la ventilazione del sottocoppo in tutte le direzioni. Utilizzato solo per lo strato inferiore del manto, «Isocop®» impedisce la formazione di condense e muffe, garantendo la conservazione della copertura e dell'ambiente sottostante. Si abbina anche a tegole di coperta vecchie o fatte a mano.

Isocop®
Fruit of the research and experience amassed by the company's engineering department, «Isocop®», a patented product, was specifically created for use in ventilated rooves. Made up of a single body in brick, it comes equipped with fins and ribbing that keep it up off the roof without the use of strips or any other roof scaffolding, thus allowing the ventilation of the bent tile in all directions. Used only for the lower layer of the mantle, «Isocop®» hinders the formation of condensates and moulds, guaranteeing the preservation of the roof and the area underneath it. It combines with old or handmade roofing tiles.



Fornace Laterizi Vardanega Isidoro
Via Olivi 45, 31054 Possagno (Treviso)
0423.54.40.11 **F** 0423.54.45.80

Finestre per mansarde
Le finestre per mansarda Wierer – disponibili nei modelli «Comfort», «Style» e «Exit» – hanno la struttura in massello di pino giallo stagionato, trattato con impregnati antimuffa per proteggerlo dagli agenti atmosferici e garantirne la conservazione nel tempo; guarnizioni ad alta tenuta e sistemi di drenaggio esterni impediscono inoltre ogni infiltrazione d'acqua. Le finestre possono essere installate su tetti con pendenza compresa tra 15° e 90°; si aprono a bilico, compasso e a loggia ed hanno due posizioni di fermo: chiusura ermetica e apertura di aerazione. Le finestre sono fornite in monoblocco.

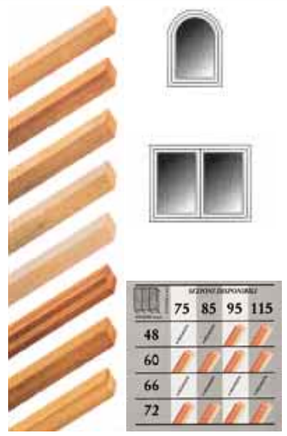
Dormer windows
Wierer dormer windows – available in «Comfort», «Style» and «Exit» models – have a structure in seasoned yellow pine heartwood, treated with anti-mold fillers to protect it from atmospheric agents and guarantee its preservation for the life of the building. Hermetically watertight weather stripping and outside drainage systems also keep water from seeping in. Windows can be installed in rooves with a slope of between 15° and 90°. They are the bascule, side-hung or roof-terrace type and have two window-stay positions – hermetic closure and opening for aeration. Windows are supplied in a single unit.

Wierer® - Divisione della Braas Italia
Via della Pusteria 21, 39030 Chienes (Bolzano)
0474.56.00.00 **F** 0474.56.53.85
http: //www.wierer.it

Abbaini Roto: modello 840
Gli abbaini «840» (tecnologia Sari Roto) sono prodotti in legno di pino morbido massiccio, con struttura lamellare tripla, trattato antimuffa e antiparassitario e con verniciatura naturale a base di acqua. Il vetro è un vetrocamera isolante (4+16+4). Gli abbaini si aprono a compasso (secondo un angolo di 45°, 35° o 25°), bilico e ribalta totale con arresto automatico (posizione di pulizia); l'aerazione è garantita dall'aeratore posto in alto, dotato di filtro antipolvere e antipolline, oppure mediante due posizioni di ventilazione, fissate agendo sulla maniglia. Disponibili svariati formati e misure.

Roto dormer windows, model 840
«840» dormer windows (Sari Roto technology), produced in solid soft pine, vaunt a triple laminated structure, treated to fend off mold and parasites and coated with a natural, water-based varnish. The glass pane is an insulating double glazing (4+16+4). Side-hung dormer windows open to angles of 45°, 35° or 25°, while bascule and tip-up types stop automatically in the proper position for cleaning jobs. Airing out the interior is guaranteed by an aerator situated overhead, equipped with a dust and pollen filter, or two ventilating positions, anchored by manipulating the handle. Available in various shapes and sizes.

Orsogril® Abbaini
Sede legale e Direzione commerciale:
Via Cavolto 10, 22040 Anzano del Parco (Como)
031.63.13.59 **F** 031.63.19.71
http: //www.roto-group.com



Texwindow®
Profilo lamellare per finestre, «Texwindow®» viene fornito già piallato, con distinta di taglio e pronto per essere scorniciato e verniciato senza nessun'altra manipolazione. Il serramento potrà essere lavorato e consegnato in tempi brevi, ma anche le sue caratteristiche saranno pregevoli, perché «Texwindow®» è prodotto con legni di prima qualità (rovere, iroko, sapelli, abete, pino, yellow pine, hemlock e larice), perfettamente essiccati e senza difetti, tali dunque da garantire impregnazione e verniciatura impeccabili, e lavorati a tre strati incollati a venature contrapposte, sì da essere stabili e indeformabili.

Texwindow®
Lamellar profile for windows, «Texwindow®» is supplied planed, with cutting specifications and ready to be unframed and painted without any further handling. The casing can be processed and delivered in the briefest of times, which in no way diminishes its quality, because «Texwindow®» is produced with top-quality woods (oak, iroko, sapele mahogany, firwood, pine, yellow pine, hemlock and larch), thoroughly dried and free of any flaws, thus guaranteeing impeccable priming and paint jobs, as well as processed in three layers, glued so that veinings meet at right angles, thus making the item stable and unwarpable.

Piarottolegno
Via Novalese 160, 30036 S. Maria di Sala (Venezia)
041.48.61.00 **F** 041.48.74.61

Margot
Realizzata in maiolica, la stufa «Margot» ha un ampio cassetto per combustile (pellets) ed è dotata di focolare «Ecofire» con accensione e alimentazione del braciere completamente automatizzate, per consentire il funzionamento sino a 50 ore consecutive. Il rendimento termico è nell'ordine dell'85%; il calore accumulato in notevole quantità all'interno della stufa viene distribuito nell'ambiente uniformemente e gradualmente per irraggiamento; in questo modo si diffonde senza sollevare polvere o batteri, mantenendo inalterata l'umidità dell'ambiente. Dimensioni: 80x58,5x106H cm.

Margot
Made of Majolica, the «Margot» heater has a roomy drawer for pellets and comes equipped with an «Ecofire» fireplace featuring totally automated turn-on and feed of the brazier, to enable the unit to function for up to 50 consecutive hours. Thermal yield is on the order of 85 percent. A remarkable amount of heat built up inside the heater is gradually distributed uniformly throughout the room by radiation, thus spreading heat without raising dust or activating bacteria and keeping the humidity percentage unaltered. Dimensions: 80x58.5x106H cm.

Palazzetti - Palazzetti Lelio
Via Roveredo 103, 33080 Porcia (Pordenone)
0434.92.29.22 F 0434.92.23.55
E-mail: info@PALAZZETTI.it

Compact Super
Super in funzionalità e solidità strutturale, la finestra per mansarda «Compact Super» è dotata di doppia apertura (a compasso e a bilico) ed è realizzata in legno di abete massiccio sottoposto a trattamento 'idrotop', processo consistente nell'applicazione di due strati di vernice acrilica trasparente a base d'acqua, che rende il legno resistente agli agenti atmosferici, particolarmente aggressivi nella zona del tetto. «Compact Super» è disponibile in trenta diverse misure; ampia anche la gamma dei vetrocamera termoisolanti e quella degli accessori (persiana avvolgibile, zanzariera e tende di più tipi).

Compact Super
Super in both performance and structural solidity, the «Compact Super» dormer window comes equipped with a dual opening option (side-hinged and bascule) and is made of solid firwood that has gotten an 'idrotop' treatment. Which means an application of two coats of water-based transparent acrylic paint, thus making wood impervious to atmospheric agents that become particularly belligerant in the roof area. «Compact Super» is available in thirty different sizes. Wide-ranging, too, is the spectrum of the company's heat-insulating double glazings and that of their accessories (roll-up blind, mosquito netting and awnings of many types).

FOTO JOSEF PERNTER

Estfeller
Via Nazionale 64, 39040 Ora (Bolzano)
0471.81.00.89 **F** 0471.81.08.75
E-mail: info@estfeller.com
http: //www.estfeller.com

Nexus - Nexus Paf
Le persiane «Nexus» – in legno, PVC e alluminio – sono formate da ante (da una a quattro per lato) che si ripiegano sulle spallette del muro, in una posizione che le mette al riparo da pioggia, polvere e umidità, creando i presupposti perché durino più a lungo. «Nexus» si installa sia su serramenti preesistenti sia su quelli di nuova installazione e mette al riparo le finestre dai tentativi di effrazione, dimostrandosi una valida alternativa ai sistemi blindati. Sono possibili anche forme inusuali e particolari. Le persiane sono realizzate in una vasta gamma di legni pregiati, resistenti e indeformabili, e proposte in molteplici colori (anche su richiesta), tavolozza ampia pure per le versioni in alluminio. Per finestre e vetrate di grandi dimensioni, è stato progettato il modello «Nexus Paf», persiana scorrevole a fisarmonica (azionata anche elettronicamente) che, una volta ripiegata su se stessa, occupa uno spazio molto ridotto e non ostacola il passaggio della luce. Chiusa, è anch'essa un'ottima alternativa ai sistemi blindati e viene realizzata negli stessi materiali di «Nexus». Entrambi i modelli sono garantiti 10 anni.

Nexus - Nexus Pat
«Nexus» shutters – in wood, PVC and aluminum – consist of wings (from one to four per side) that fold back against the sides of the wall, in a position that puts them out of reach of the rain, dust and humidity, thus laying the groundwork for a long life. «Nexus» is installed in either old window frames or newly installed ones and keeps windows safe from break-in attempts, thus proving to be a sound alternative to armour-plated systems. Also possible are unusual and offbeat shapes. The shutters are made in a vast range of fine woods that are tough and unwarpable and offered in a host of shades. The version in aluminum also has the benefit of a generous chromatic palette.
Designed for windows and glazings in large dimensions, the «Nexus Paf» model of an accordion sliding shutter (set in motion electronically), when folded back on itself, takes up a very little room, while doing nothing to block the passage of light. When closed, it provides an optimal alternative to armour-plated systems and is made of the same materials as «Nexus». Both models are guaranteed for 10 years.

Ital Jolly
Via E. Fermi 8, 28060 S. Pietro Mosezzo (Novara)
0321.46.89.70 **F** 0321.46.89.81
Numero verde 167-010182

Thermofinestra® Citea
I serramenti isolanti «Thermofinestra® Citea» sono realizzati in PVC Acrilico, un materiale stabile agli agenti atmosferici e ai raggi ultravioletti e a basso coefficiente di conduzione termica. I rinforzi in acciaio inseriti nei profili assicurano ai serramenti stabilità dimensionale e durata. L'isolamento acustico è un'altra prerogativa di «Thermofinestra® Citea», un sistema che per modelli, tipologie e colorazioni (bianco, verde, marrone e legno) si adatta a ogni esigenza, sostituzione di vecchi serramenti compresa. Qui è illustrato un monoblocco con persiana (telaio su quattro lati).

Thermofinestra® Citea
«Thermofinestra® Citea» insulating door and window frames are made of PVC Acrylic, a material that remains unaffected by barrages of atmospheric agents and ultraviolet rays and vaunts a low thermal conductivity coefficient.
Reinforcements in steel inserted into profiles ensure door and window frames of dimensional stability and a long life. Acoustic insulation is another priority for «Thermofinestra® Citea», a system that, thanks to its models, typologies and shadings (white, green, chestnut and wood), adapts to every need, including the replacement of old window frames. Shown here is a single unit with shutter (frame on four sides).

Thermofinestra Citea - Gruppo Citea
Frazione Lillaz 1, 1020 Montjovet (Aosta)
0166.79.624 **F** 0166.79.463
Via A. Olivetti 11, 10148 Torino
011.22.02.626 **F** 011.22.62.070

Roto Fentro
Nel programma di ferramenta per persiane «Roto Fentro» si possono trovare cerniere adatte a qualsiasi problema di fissaggio, con elementi per il montaggio a muro, «Roto Fentro 200M» (*sopra*), e per il montaggio a filo, «Roto Fentro 200F», sia di ante semplici che doppie. Tutta la ferramenta (esclusi i particolari in PVC) può essere fornita in tutti i colori RAL.

Roto Fentro
*In the program of hardware for «Roto Fentro» shutters you can find hinges for any anchorage problem, with «Roto Fentro 200M» (*above*) elements for wall assembly, and «Roto Fentro 200F» for edgewise assembly, on both single and double leaves. All hardware (excluding detail work in PVC) can be supplied in all RAL colours.*

Roto Frank Eisenwarenfabrik
A-8401 Kalsdorf bei Graz (Austria)
+43-(0)3135 - 52.521 **F** +43-(0)3135 - 52.727
in Italia: Sari
Via V. Monti 57/4, 20145 Milano
02.48.13.085 **F** 02.48.00.32.45

Sistemi Eurodur
Dal 1998 entrata a far parte del Gruppo Kömmerling, il più grande produttore europeo di profili in PVC per serramenti, Edil-Plastix dispone di una vastissima gamma di prodotti (oltre 1000 tra profili, pannelli, lastre, persiane, colle e sigillanti). Qui sono illustrati due sistemi per serramenti. «Eurodur 3S» (*a destra*), dalla linea arrotondata, è dotato di guarnizioni elastiche che assicurano tenuta al vento e impermeabilità alla pioggia; particolarmente indicato anche per le ristrutturazioni, è catalogato antiscasso (classe EF1 ed EF2, in conformità alla norma DIN 18054). «Eurodur 3S Design» (*a sinistra*), presenta un profilato a tre camere indipendenti nel telaio e nell'anta, riempite con aria per assicurare l'isolamento termico. Le proprietà termoplastiche dei profilati permettono di realizzare aperture ad anta fissa e a vasistas, finestre e porte-finestre oscillo battente, telai speciali di ogni forma.

Eurodor systems
*Part of the Kömmerling group since 1998, the biggest producer of profiles in PVC for door and window frames, Edil-Plastix vaunts a virtually endless range of products (more than 1000 profiles, panels, sheets, shutters, glues and sealants). Illustrated here are two systems for door and window frames.«Eurodur 3S» (*right*), with a rounded line, is equipped with elastic weather stripping, which ensures airtightness against wind and impenetrability by rain. Especially recommended for restructuring jobs, it has been catalogued as burglarproof (class EF1 and EF2, in compliance with the DIN 18054 regulation). «Eurodur 3S Design» (*left*), features a section with three independent chambers in the frame and leaf, filled with air to ensure thermal insulation. The thermoplastic properties of sections make it possible to create openings with a stationary leaf and transom, windows and French windows with swinging doors and special frames in all shapes.*

Edil-Plastix - Gruppo Kömmerling
Via Nazionale 601, 45033 Bosaro (Bolzano)
0425.46.68.11 **F** 0425.46.68.38
Numero verde 167-379379

Lea®
In legno all'interno e in alluminio estruso all'esterno, «Lea®» è un sistema esclusivo che rivoluziona i tradizionali modi di realizzare finestre su scala industriale. La finestra nasce dalla combinazione del Sistema Rosada (brevettato), basato sulla prefinitura degli elementi in legno e sulla scomponibilità dell'infisso (anta e telaio) anche a installazione avvenuta, e del "sistema a clips" – il profilo in alluminio è pensato come parte decorativa e non strutturale del serramento e viene applicato al legno mediante clip di aggancio dopo che è stato installato il vetrocamera (il vetro rimane a diretto contatto solo con il legno). Questo sistema di assiemaggio determina il taglio termico e consente ai due materiali di agire indipendentemente. «Lea®» viene proposta in quattro versioni e prodotta in misure modulari che offrono la scelta di centinaia di combinazioni a catalogo. Le parti in legno sono in Douglasia massiccio con finitura tinta miele; i profili di alluminio estruso, sostituibili in ogni momento (anche a infisso montato), hanno linee arrotondate (spessore 1,1 - 1,5 mm) e sono disponibili in sette colori standard e in una vasta gamma di colori RAL e "Brunelleschi".

Lea®
Made of wood on the inside and aluminum extrusion on the outside, «Lea®» is an exclusive system that has revolutionized traditional ways of creating windows on an industrial scale. The window was born of a combination of the Rosada System (patented), based on pre-finishing elements in wood and the demountability of the casing (leaf and frame), even after installation, and the "clips system". The latter, a profile in aluminum, was conceived as a decorative, not structural, part of the casing and is applied to wood by means of clips, following the installation of the double glazing (the glass remaining in direct contact with the wood). This assembly system produces a thermal break and allows the two materials to act independently of one another. «Lea®» is offered in four versions and produced in modular sizes that give you a choice of hundreds of combinations listened in the catalogue. The parts in wood are made of solid Douglas fir with a honey-coloured finish. Profiles in extruded aluminum, replaceable any time (even when the casing is installed), have rounded lines (thickness: 1.1 - 1.5 mm) and come in seven standard tones and a vast spectrum of RAL and "Brunelleschi" shades.

Rosada
Via Nazionale 55, 31010 Castello Roganzuolo (TV)
0438.26.01.00 **F** 0438.26.00.77
E-mail: rosada@tv.nettuto.it **http:** //www.rosada.it

Finestre Strato
Le finestre Strato nascono da un procedimento (coperto da brevetto europeo) che impiega una resina poliuretanica per unire il profilo esterno in alluminio e quello interno in legno facendone un blocco unico, pur lasciandoli liberi di scorrere e compensare le diverse dilatazioni dei materiali. Test condotti da accreditati istituti dimostrano che il serramento Strato con vetro da 4+4/9/4 a bassa emissività con Gas DB+K abbatte il rumore di 40 dB; per quanto riguarda l'isolamento termico, offre prestazioni ottimali, inibendo la formazione della condensa e ogni tipo di infiltrazione esterna, sia vento o pioggia.

Strato windows
Strato windows were spawned by a procedure (covered by a European patent) that employs a polyurethanic resin to join the exterior profile in aluminum to the interior one in wood, thus forming a single unit, even though leaving them free to slide and compensate for various degrees of expansion in materials. Tests carried out by accredited institutes show that the Strato window frame with a low-emission 4+4/9/4 glass pane, with Gas DB+K, cuts noise by 40 dB. As far as thermal insulation is concerned, these windows offer topnotch performance, keeping condensates from forming and rain and wind from getting in.

Strato by Candusso
Via Petrarca 34, 34074 Monfalcone (Gorizia)
0481.48.15.52 **F** 0481.48.05.48
E-mail: strato@mail.seta.it

New Mixtral
L'intera gamma delle finestre in legno Sis (i cui componenti sono tutti a norma DIN) hanno tenuta all'aria, all'acqua e al vento rispettivamente classe A3, E3, V3; risultati conseguiti grazie all'impiego di guarnizioni di tenuta prodotte con elastomeri termoplastici a durezza variabile, doppie nella serie «New Mixtral» a sezione maggiorata. Le finestre sono predisposte per alloggiare vetrocamera doppi e tripli, tali da garantire un isolamento termico davvero significativo. «New Mixtral», come ogni linea Sis, offre una gamma completa e modulare di soluzioni: dalle portefinestre ai monoblocchi per avvolgibili.

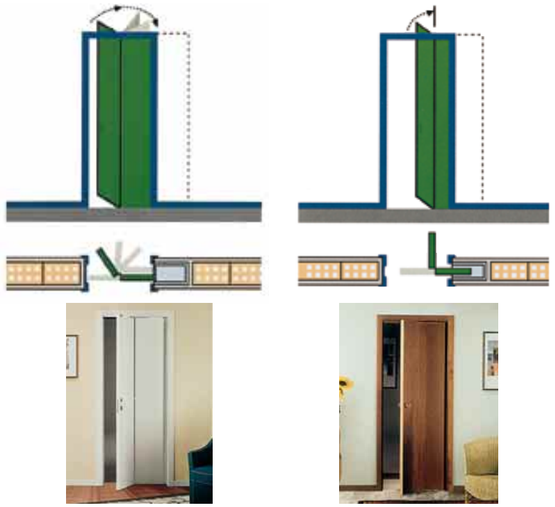
New Mistral
The entire Sis spectrum of windows in wood (whose components all toe the line of DIN norms) are air-, water- and wind-proof, being class A3, E3 and V3 respectively – results obtained thanks to a use of weather stripping produced from thermoplastic elastomers with a variable hardness, which are double in the «New Mixtral» series with a larger cross-section. Windows are slotted to accommodate double and triple glazings, thus guaranteeing foolproof thermal insulation. «New Mixtral», like all of Sis's lines, offers a complete and modular spectrum of solutions from French windows to single units for roll-up shutters.

Sis - Gruppo Industrie Sis
Via Croce Bianca 72, 46040 Cavriana (Mantova)
0376.81.11.00 **F** 0376.82.61.94
Numero verde 167-238562

Sistemi di oscuramento
I sistemi di oscuramento prodotti da Panto prevedono, oltre a una vasta gamma di avvolgibili, scuri a scandola, a doghe, a gelosia, scorrevoli o a snodo, sia da esterno che da interno, proposti in varie finiture e diversi colori. Qui sono illustrati lo scuro veneziano, in compensato marino a scandola verniciato verde; lo scuro a gelosia aperta e chiusa, in teak verniciato miele; infine, lo scuro a doghe verticali, realizzato con perline verticali in teak verniciato miele, rinforzate con anime trasversali in acciaio.
Per quanto riguarda le finestre, Panto realizza prodotti su misura in teak e rovere (o PVC), a una o più ante, fisse o scorrevoli, apribili ad anta e ribalta, con vetrocamera a doppia sigillatura per il massimo dell'isolamento termico e acustico e con diversi gradi di sicurezza. Sono disponibili in una grande scelta di colori, finiture e accessori.
Panto è la più grande industria italiana del settore infissi e arredo per giardino; i suoi prodotti sono fatti con legni pregiati, indeformabili e resistenti, provenienti da piantagioni rinnovabili a rotazione, rifiniti con vernici ecologiche e in quanto tali garantiti dal marchio dell'Angelo Azzurro.

Blackout systems
Blackout systems produced by Panto offer, in addition to a vast array of rolling shutters, shingle, slat, Venetian, sliding or hinged blinds, both inside and out, presented in various finishes and colours. Shown here are a Venetian blind in marine plywood with a shingle painted green; a jalousie, both open and closed, in teak painted a shade of honey and, lastly, a blind with vertical slats, made from vertical rods in honey-coated teak, reinforced with transverse steel cores.
As far as windows are concerned, Panto makes products to order in teak and oak (or PVC), with one or more wings, either stationary or sliding, openable by hinged or tip-up elements, with a double glazing given a dual sealing job to achieve the ultimate in thermal and acoustical insulation, featuring various degrees of security. They're available in a big range of colours, finishes and accessories.
Panto is Italy's biggest industry in the casing and garden furnishing sector. Their products are made with fine but tough and unwarpable woods from plantations that are reforested in rotation and finished with ecological varnishes, thus being guaranteed by the Blue Angel seal.

Panto
Via Prati 1, 31048 S. Biagio di Callalta (Treviso)
0422.89.41 **F** 0422.89.51.50



Scrigno Applauso - Scrigno Armonico
Il pannello porta si ripiega su sé stesso come un libro o come due mani che applaudono: è questa la caratteristica di «Scrigno Applauso», un controtelaio che permette di avere una porta scorrevole a scomparsa di dimensioni tradizionali anche quando il muro non ha le dimensioni sufficienti per accogliere l'anta in tutta la sua larghezza. Per esempio, con soli 40 cm a disposizione per il controtelaio (oltre ai 10 cm necessari per gli stipiti), «Scrigno Applauso» assicura una luce di passaggio di ampiezza normale (80 cm). Ideale per bagni e ripostigli, «Scrigno Applauso» può sostituire le pareti divisorie; infatti, con il pannello ripiegato su se stesso, la luce della porta può variare da 60 a 120 cm, o da 120 a 240 cm con la versione Doppio. Spessore parete finita: 170 mm. Il controtelaio «Scrigno Armonico» sviluppa un concetto analogo: il pannello porta si piega a 'L', scorrendo solo per metà nel muro. Partendo da 30 cm, il controtelaio può arrivare sino a una dimensione di 60 cm e a un varco largo 120 cm (240 cm con la versione Doppio). Spessore parete finita: 105 cm.
In entrambi i prodotti, la misura d'ingombro del controtelaio è pari alla metà del varco, la cui altezza può essere di 200 o 210 cm.

Scrigno Applauso - Scrigno Armonico
The door panel folds back on itself like a book or a pair of clapping hands. This is the characteristic of «Scrigno Applauso» (clapping case), an inner frame that gives the user a sliding retractable door in traditional dimensions, even when the wall isn't big enough to host the entire width of the door. For example, with only 40 cm at your disposal for your inner frame (over 10 cm are needed for the jambs), «Scrigno Applauso» makes sure that doors with a normal width (80 cm) will get through. «Scrigno Applauso» can replace partitions. In fact, with the panel folded back on itself, the light from the door varies from 60 to 120 cm and from 120 to 240 cm in the double version. Thickness of finished wall: 170 mm. The «Scrigno Armonico» (resonance chamber) inner frame is based on a similar concept. The door panel folds into an 'L', sliding only halfway across the wall. Starting with 30 cm, the inner frame can get up to a width of 60 cm and a space that's 120 cm wide (240 cm with the double version). Thickness of finished wall: 105 cm.

Scrigno®
Via Casale 975, 47040 S. Martino e S. Ermete (RN)
0541.75.08.01 **F** 0541.75.87.44
Numero verde 167-314413
E-mail scrigno@scrigno.it **http:** //www.scrigno.it

Sicurset - Musicset - Salvagas
Vendute in confezioni kit, «Sicurset», sistema antintrusione (installabile senza opere murarie, comprende un rivelatore di presenza a raggi infrarossi, un rivelatore magnetico di apertura, una sirena di allarme da interno, una centrale per antifurto via radio), «Musicset», sistema di diffusione sonora (da incasso o a parete), e «Salvagas», sistema per la rilevazione delle fughe di gas (agisce direttamente sulla elettrovalvola che regola il flusso), sono tre nuove tecnologie Ave che possono contribuire a migliorare la vita tra le pareti domestiche e a renderla più sicura, senza costosi interventi murari.

Sicurset - Musicset - Salvagas
Sold in kits, «Sicurset», a burglarproof system (installable without breaking into the wall, includes an infra-red people detector, magnetic opening detector, interior alarm siren and anti-theft switchboard via radio), «Musicset», a sound diffusion system (built-in or wall), and «Salvagas», a system for detecting gas leaks (acts directly on the electrovalve that adjusts gas flows), are three new Ave technologies that contribute to upgrading life within the walls of the home and making it safer without costly masonry work.

Ave
Via Mazzini 75, 25086 Rezzato (Brescia)
030.24.981 **F** 0030.27.92.605
http: //www.ave.it

Duo Plus
Termostato elettronico, «Duo Plus» colpisce per l'originale forma della manopola e la facilità di programmazione. Il programma, di tipo giornaliero, si imposta mediante microinterruttori, spostando i quali è possibile selezionare due livelli di temperatura per ogni ora del giorno. Il display visualizza con chiarezza tutte le funzioni svolte dal termostato (ora, temperatura ambiente, livello di temperatura ridotta impostato, andamento orari/temperature del programma impostato, simbolo batterie da sostituire). Tramite il selettore estate/inverno, «Duo Plus» controlla sia l'impianto di riscaldamento che di condizionamento.

Duo Plus
«Duo Plus» electronic thermostat impacts for the original shape of its knob and the ease with which it can be programmed. The program, the daily type, is set with microswitches, selecting which it's possible to choose two temperature levels for every hour of the day. The display clearly shows all the functions carried out by the thermostat (hour, room temperature, reduced temperature level set, hours/temperature trend of program set and battery change symbol). Through a summer/winter selector, «Duo Plus» runs both heating and air conditioning systems.

Imit
Via Varallo Pombia 19
28053 Castelletto Ticino (Novara)
0331.94.16.00 **F** 0331.97.31.00
E-mail: imita@tin.it **http:** //www.imit.it

Albini & Fontanot
Divisione Pareti Manovrabili Insonorizzate
Via P. Paolo Pasolini 6, 47040 Cerasolo Ausa (RN)
0541.75.94.55 **F** 0541.75.95.45
E-mail: a_f@iper.net
http: //www.iper.net/albini-fontanot

Pareti manovrabili insonorizzate: AF 300
Le pareti manovrabili insonorizzate Albini & Fontanot permettono la ripartizione degli ambienti secondo configurazioni che sfruttano nel modo più efficace le superfici disponibili, esigenza vitale per alberghi, centri congressuali, strutture scolastiche, uffici. Anche nelle abitazioni, una parete che si impacchetta può servire a meglio articolare gli spazi. «AF 300», qui illustrato, è uno dei modelli Albini & Fontanot (tra i sette disponibili) da usare negli ambienti domestici; ha struttura in legno e garantisce un isolamento acustico di 30 dB Rw. Finiture: legno o laminato, in essenze e colori a scelta.

Soundproofed maneuvrable walls: AF 300
Albini & Fontanot soundproofed maneuvrable walls allow rooms to be divided in accordance with configurations that take advantage in the most effective way of the surfaces available, a vital need for hotels, congressional centers, scholastic structures and offices. In homes, too, a wall that accordions back into a flat package is a great space saver and divider. «AF 300», shown here, is one of Albini & Fontanot's models (out of seven that are available) that are used in home settings. Its wooden structure guarantees 30 dB Rw acoustic insulation. Finishes: wood or laminate, natural or choice of colours.

Duna
Nell'ambito della produzione Edilkamin, il programma dedicato alle stufe comprende modelli interamente in metallo, in fusione di alluminio verniciato, oppure rivestiti in ceramica o in pietra ollare, come «Duna», qui illustrato. La stufa ha struttura in metallo e focolare in refrattario ed è dotata di cassetto per la cenere; il vano sopra il focolare fa da scaldavivande. «Duna» può riscaldare un volume di 190 mc. Dimensioni: 60x55x102H cm.

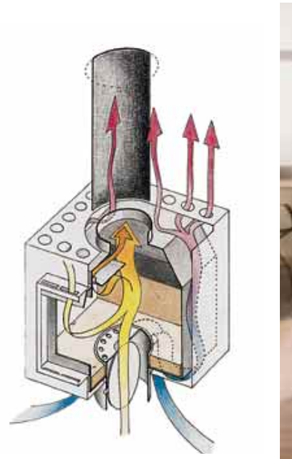
Duna
Edilkamin's rich productive orbit encompasses a program dedicated to heaters comprising models made entirely of metal, in painted aluminum casting or faced with ceramics or earthenware, such as «Duna» (dune) shown here. The heater's structure is in metal and its fireplace is in firebricks and comes equipped with an ash drawer. The space over the fireplace serves as a food warmer. «Duna» heats volumes of up to 190 cubic meters. Dimensions: 60x55x102H cm.

Edilkamin
Via Mascagni 7, P.O. Box 132, 20020 Lainate (MI)
02.93.74.181 **F** 02.93.73.796
E-mail: mail@edikamin.com
http: //www.edilkamin.com

Sire
Casello Marene Autostrada TO-SV
12060 Roreto di Cherasco (Cuneo)
0172.47.11.11 **F** 0172.47.41.39
Fax verde 167-233207
http: //www.klinkersire.com

Klinkersire: Neolite
«Neolite» è davvero un materiale diverso: la sua essenza è infatti il granito rosso, frantumato e cotto a lungo a una temperatura di 1300 °C. Il pavimento è forte e duro come la pietra, spesso 16 mm, e proposto nei formati 16x16, 16x32,5 e 32,5x32,5 cm, completati da fasce, greche e da un rosone 65x65 cm. Le sei colorazioni disponibili sono ottenute miscelando il granito con minerali selezionati (menite, biotite, ematite e cromite). Nel tipo levigato, qui illustrato, la superficie della piastrella acquista brillantezza e luminosità, pur mantenendo intatte le caratteristiche di resistenza del «Neolite» grezzo.

Klinkersire: Neolite
«Neolite» is a truly different material. Its essence is red granite, crushed and fired for a long time at a temperature of 1300 °C. «Neolite» floors are virtually as flint-hard and sturdy as granite, 16 mm thick and offered in sizes 16x16, 16x32.5 and 32.5x32.5 cm, and completed by bands, Greek key motifs and a rosette, 65x65 cm. The six shades available are achieved by mixing the granite with select minerals (menite, biotite, hematite ad chromite). In the polished type illustrated here, the surface of the tile takes on a luminous glitter, while keeping the toughness of unfinished «Neolite» intact.



Cubo
Piccolo generatore di calore in grado di riscaldare ambienti di medie dimensioni, «Cubo» è un caminetto a focolare chiuso dal disegno essenziale ma allo stesso tempo originale, caratterizzato dalla combinazione di forme geometriche pure e dall'uso dell'acciaio inox e dell'acciaio verniciato nero. La camera di combustione è fissata in sospensione a parete e viene apparentemente sorretta da una base cilindrica che funge da raccogli cenere; nella parte superiore spicca la canna fumaria, protetta da un cilindro dal diametro importante (25 cm) che funge anche da recuperatore di calore, sormontata da un cono in materiale ceramico colorato, accessorio che può anche essere omesso. «Cubo» produce aria calda sin dai primi minuti di accensione e inoltre, essendo fissato con staffe che lo tengono staccato dalla parete e sospeso dal pavimento, lascia l'aria libera di circolare su tutti i suoi lati, incrementando così il rendimento termico. Ora viene presentato in un'inedita conformazione a basamento, che tuttavia non modifica le caratteristiche tecniche del corpo del caminetto. La base, denominata R6, è disponibile nelle finiture acero, noce e ciliegio (qui illustrata). Nel complesso, «Cubo» è disponibile in 24 varianti.

Cubo
A small generator for heating medium-dimensioned rooms, «Cubo» (cube) is a fireplace and chimney distinguished for an essential but also original design that gives full play to pure geometric forms and a use of stainless steel and steel painted black. The combustion chamber is hung from the wall and is seemingly held up by a cylindrical base that serves as an ash collector. A flue in the upper part is protected by a cylinder that acts as a heat retriever, topped by a cone in a colourful ceramic material, an accessory that can be dispensed with, if desired. «Cubo» produces warm air from the first few minutes it is turned on and, since it is anchored by brackets that keep it out from the wall and up off the floor, leaves the air free to circulate on all of its sides, thus increasing its thermal yield. It is now being presented in an unusual form with a base, which does nothing, however, to modify the technical characteristics of the body of the chimney. The base comes in maple, walnut and cherry finishes (shown here). «Cubo» is available in 24 variants.

Andrea Crosetta Progettista *Designer*
Antrax
Piazza della Serenissima 20
31033 Castelfranco Veneto (Treviso)
0423.73.79.23 **F** 0423.74.45.07
E-mail: antrax@aziende.it **http:** //www.antrax.it

Giacostar®
Giacomini ha messo a punto un corpo scaldante e un sistema di distribuzione che costituiscono un'autentica rivoluzione nel campo del riscaldamento. Tutto parte da un radiatore in alluminio, completamente premontato, equipaggiato con tutti gli accessori e collaudato in fabbrica, da allacciare a una presa idraulica concettualmente simile a una presa elettrica o telefonica. Predisponendo più prese idrauliche a parete in una stessa stanza, il sistema «Giocostar®» rende possibile spostare il radiatore dove e quando si vuole, anche a installazione avvenuta. Grazie a un apposito attacco a cerniera, il radiatore può inoltre essere scostato dalla parete (senza essere smontato) per le operazioni di pulizia e tinteggiatura. Le prese consistono in valvole speciali situate in apposite scatole di derivazione, a incasso o esterne, che vengono mascherate da coperchi quando non utilizzate. Il collettore e le prese idrauliche sono collegati da tubi sfilabili in materiale sintetico, posti in una guaina corrugata, esenti da corrosione, interamente sostituibili per semplice estrazione dalla guaina stessa. Naturalmente le prese idrauliche possono comunque essere collegate a una rete di distribuzione in rame o acciaio.

Giacostar®
Giacomini has developed a heating body and distributive system that have touched off an authentic revolution in the heating field. It all starts with a radiator in aluminum, completely pre-assembled, equipped with all the required accessories and checked out in the factory, ready to be hooked up to a hydraulic outlet that is conceptually similar to an electric socket or phone jack. If several hydraulic outlets are provided in a room, the «Giocostar®» system makes it possible to move the radiator wherever and whenever the user wishes, even after installation. Thanks to a hinge attachment, the radiator can be placed at any distance form the wall (without taking it apart) for cleaning and painting operations. Sockets consist of special valves situated in shunt boxes, either built-in or outside the wall, which are masked by lids when not in use. The collector and hydraulic outlets are connected by removable tubes in a synthetic material and placed in a corrugated sheath. Corrosion-free, they can be replaced by simply slipping them out of the sheath. Of course, hydraulic outlets can be hooked up to a distributive network in copper or steel.

Giacomini
28017 S. Maurizio d'Opaglio (Novara)
0322.92.31.11 **F** 0322.96.256 **Tix** 200035
http: //www.giacomini.com

Edilco Emme 44
L'unità di gradino modulare «Edilco Emme 44» ha caratteristiche di elevata rigidità strutturale, adattabilità, semplicità costruttiva, facilità di installazione e uniformità visiva. È formata da una coppia di strutture portanti laterali a sandwich (Fe o acciaio) che sopportano un gradino piano regolabile in altezza senza alterare la geometria dei componenti prefabbricati. Con questa unità si realizzano scale rette, curve, miste o elicoidali, con rivestimenti in legno, marmo, pietra, granito o cristallo, come nel caso qui illustrato (atelier J. Richmond in via Bigli a Milano). Trattamenti galvanici o verniciature per gli elementi metallici.

Edilco Emme 44
The «Edilco Emme 44» modular step unit boasts characteristics of pronounced structural rigidity, adaptability, constructive simplicity, ease of installation and visual uniformity. It is made up of a pair of sandwich lateral bearing structures (iron or steel), which support a flat, height-adjustable step without altering the geometry of prefabricated components. Built with this unit are straight, curving, mixed or helicoidal staircases, with facings in wood, marble, stone, granite or glass, as in the case illustrated here (J. Richmond atelier on Via Bigli in Milan). Galvanic or paint treatments for metal elements.

Edilco
Via basso Acquar 111, 37135 Verona
045.80.69.078 **F** 045.59.46.37
E-mail: edilco@iol.it

Laguna
Solide nella struttura, avanzate nella tecnologia, le porte blindate Metalnova mascherano con eleganza la loro funzione. Il portoncino a tre ante «Laguna», qui illustrato, ha pannelli di rivestimento in pantografato accoppiato a due lastre di alluminio verniciato con polveri elettrostatiche, applicati al battente con profili in acciaio. Le due ante semifisse apribili sono ancorate al controtelaio e sotto il pavimento e sono costituite da battenti spessi 78 mm eseguiti in lamiera pressopiegata da 15/10 mm. Il falsotelaio è in metallo zincato (25/10 mm), il controtelaio in lamiera pressopiegata (20/10 mm).

Laguna
Solid in structure and advanced in technology, Metalnova armourplated doors camouflage their function with elegance. The «Laguna» (lagoon) three-leaf entrance door shown here has pantographed facing panels coupled with two sheets of aluminum painted with an electrostatic spray applied to the door with profiles in steel. The two openable semi-fixed leaves are anchored to the inner frame and also under the floor and consist of side-hinged elements 78 mm thick made of 15/10-mm stress-bent steel plate. The false frame is in galvanized metal (25/10 mm) and the inner frame in stress-bent steel plate (20/10 mm).

METALNOVA
Via Gramsci 10, 40018 S. Pietro in Casale (BO)
051.81.73.84 **F** 051.81.75.50

Cotto arrotato rustico
Il Cotto Pregiato Impruneto prodotto da Il Palagio conserva tutto il gusto del passato pur essendosi rinnovato per rispondere a un mercato che vuole prodotti sempre diversi. Ne è un esempio il «Cotto arrotato rustico», un materiale dal colore caldo e rosato, la cui superficie rustica è ottenuta arrotando con spazzole di acciaio la mattonella cruda. È disponibile anche nel tipo a basso spessore (da posare a colla), l'uno e l'altro proposti in numerosi formati (quadrato, rettangolo, rombo, losanga, esagono, ottagono, provenzale), da abbinare a listelli e pezzi speciali o ad altri materiali. Per esterni e interni.

Rustic ground fired brick
Top quality fired brick from Impruneta, produced by Il Palagio, has kept pristinely intact all of the flavour of the past, even though brought up to date to satisfy a market with an insatiable hunger for products that are always different. An example is «Cotto arrotato rustico», a material with a warm and rosy colour, whose rustic surface is achieved by grinding the raw brick smooth with steel brushes. Also available in a minimal thickness, it is offered, alongwith its thicker cousin in many shapes (square, rectangular, rhomboid, hexagonal…) that combine with strips and special pieces or other materials. For both in- and outdoor use.

IL PALAGIO - COTTO PREGIATO IMPRUNETINO
Strada in Chianti, 50027 Greve (Firenze)
055.85.88.905 **F** 055.85.85.91

DomusLift®
Non è un piccolo ascensore né un elevatore per ambienti ristretti, ma un vero e proprio "ascensore domestico", per abbattere anche in casa le barriere architettoniche. Si assembla facilmente e si installa all'interno o all'esterno, in un vano in muratura o in un'apposita struttura; si collega a una presa di corrente (220 volt), occupa meno di due metri quadrati, consuma come un frigorifero e il gruppo di sollevamento (potenza 0,75kW/1,1kW) ha l'aspetto e le dimensioni di un condizionatore portatile. Non è rumoroso e si personalizza a piacere. Portata 150/250 kg, velocità 0,10 m/sec, corsa massima 9 m.

DomusLift®
Neither a small lift nor a hoist for cramped surroundings, it's an honest-to-goodness "domestic elevator" that does away with architectural barriers, even at home. Easy to assemble, it is installed either indoors or out in a space in the wall or a structure built for the purpose. It connects to a socket (220 Volts), takes up less than two square meters and consumes as little energy as a refrigerator. The lifting unit (power: 0.75kW/1.1kW) looks like a portable air conditioner. It makes no noise and can be customized to taste. Capacity: 150/250 kgs, speed: 0.10 meter/second, limit of run: 9 meters.

IGV
Via Di Vittorio 21, 20060 Vignate (Milano)
02.95.12.71 **F** 02.95.60.423
http: //www.igv1.com

Antifurto BTicino
Due soli fili e la casa diventa sicura, solo dove serve e lasciando intatti i muri. Sono queste tre delle principali caratteristiche del sistema antintrusione BTicino (qui la centralina è applicata a una placca «Light»), basato sulla tecnologia SCS®. Il sistema suddivide la casa in varie zone di controllo, garantendo protezione là dove serve. La ridotta profondità degli apparecchi e delle scatole in versione piana rende possibile l'installazione a parete; in questo caso, il cavo di collegamento (nel quale circola corrente SELV) può scorrere in tubi, lungo gli stipiti o nei battiscopa, in assoluta sicurezza.

BTicino anti-theft
Your home can become a fortress with only two wires, placed anywhere, without breaking into the wall. These are the three primary features of the BTicino anti-break-in system (seen here is the power plant applied to a «Light» plaque), based on SCS® technology. The system allows the house to be divided up into various control areas, guaranteeing protection where it's needed most. The flatter depth of the units and boxes in a slim version makes wall installation possible. In this case, the connecting cable (in which SELV current circulates) finds fail-safe lodging in pipes along door jambs or inside baseboards.

BTICINO®
Via Messina 38, 20154 Milano
02.34.801 **F** 02.34.80.707
Numero verde 167-837035
http: //www.bticino.it

D-Code: serratura e porta blindata
«D-Code» è la prima serratura per porte di sicurezza a funzionamento combinato elettronico e meccanico. È una serratura per chiave a doppia mappa in cui è inserito un sistema elettronico che abilita l'apertura della porta sulla base del riconoscimento di un codice elettronico. Per ottimizzare le prestazioni di «D-Code», Dierre propone una nuova famiglia di porte blindate, il cui cuore è costituito da una robusta struttura in acciaio rinforzata da omega verticali che ospitano la coibentazione interna e rendono la porta un blocco unico e solido. La serratura è protetta da una piastra in acciaio antitrapano.

D-Code: lock and armour-plated door
«D-Code» is the first lock for security doors with a combined electronic and mechanical functional system. It's a dual-bit key lock into which an electronic system has been inserted that opens the door on the basis of its recognition of an electronic code. To optimize «D-Code»'s performance, Dierre is offering a new family of armour-plated doors, whose heart consists of a sturdy structure in steel reinforced by vertical omegas, which host interior insulation and make the door a solid, single unit. The lock is protected by a plate in drill-proof steel.

Giugiaro Design Progettista *Designer*
DIERRE
S.S. per Chieri 66/15, 14019 Villanova d'Asti (Asti)
0141.94.94.11 **F** 0141.94.64.27
E-mail: info@dierre-spa.it **http:** www.dierre-spa.it

Montascale TLG
Impianto semplice e maneggevole, il montascale «TLG» consente alle persone con difficoltà motorie di percorrere qualsiasi tipo di scala (anche a chiocciola) con la massima sicurezza e affidabilità. Si installa su scale già esistenti, sia all'interno che all'esterno, in edifici pubblici e privati. Le guide di scorrimento sono poste a una distanza minima dalla parete e funzionano anche da corrimano per chi sale a piedi. Il montascale è comandato da una pulsantiera e dispone di un meccanismo di controllo della velocità. Sulla piattaforma non ci sono motori, come pure carter e tensioni lungo la scala. Tecnologia svizzera.

TLG stair lift
A simple and manageable system, the «TLG» stair lift enables people with motor difficulties to ascend staircases of any type whatsoever (even a spiral one) with the maximum safety and reliability. The item can be installed on old staircases, both indoors and out, in public and private buildings. The tracks are placed at a minimum distance from the wall and can be used as a handrail for people who go up- or downstairs on foot. The stair lift is controlled by a pushbutton panel and vaunts a speed control mechanism. There are no motors on the platform, and the staircase itself is free of guards and live wires. Swiss technology.

COSWATT®
Via Pogliano 43, 20020 Grancia di Lainate (MI)
02.93.55.07.50 **F** 02.93.55.07.53

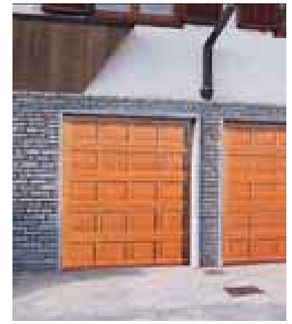
Pulsantiere Sfera
La serie «Sfera» propone una gamma di pulsantiere esterne per citofoni e videocitofoni (analogici e digitali) così ricca di materiali e soluzioni da essere quasi unica sul mercato. Essa è realizzata sviluppando un sistema modulare, caratterizzato da una struttura di tipo componibile: la parte elettronica (modulo) è separata da quella estetica (frontale) in modo da conferire al singolo modulo la massima elasticità di installazione, dal momento che la parte elettronica può essere abbinata a una qualunque delle maschere frontali. Queste ultime sono disponibili in alluminio, acciaio e ottone. Trattati in modo differente, sia nelle finiture sia nei bagni di colore, i tre materiali danno vita a nove differenti soluzioni, raggruppabili in tre famiglie: «Sfera Basic», pulsantiere modulari, in alluminio con telaio che fa da cornice; «Sfera Modulare», pulsantiere modulari proposte in sei colori (alu metal, alu gray, blu rietveld, dark ocra, verde wagon, rosso mondrian); «Sfera Monoblocco», pulsantiere monoblocco in acciaio e in ottone. Le pulsantiere «Sfera» si possono utilizzare con tutti i nuovi sistemi Terraneo e installare sia a incasso sia fuori muro.

Sfera control panels
The «Sfera» (sphere) series is offering a spectrum of outdoor pushbutton panels for intercoms and video-intercoms that are so rich in materials and solutions, it would be virtually impossible to find their equals on the market. It was created by developing a modular system, characterized by a sectional type structure. The electronic part is separated from the aesthetic one so as to give each single module the ultimate in installational elasticity, given that the electronic part can be combined with any one of the frontal masks. The latter are available in aluminum, steel and brass. Treated in a different way, in both finishes and chromatic washes, the three materials have breathed life into nine different solutions, grouped into three families – «Sfera Basic», modular control panels, in aluminum with a framework that serves as a frame. «Sfera Modulare» modular control panels are offered in six shades. «Sfera Monoblocco» is an enbloc control panel in steel and brass. «Sfera» pushbutton panels can be installed both built-in and attached to the wall.

TERRANEO - MARCHIO DI BTICINO®
Via Messina 38, 20154 Milano
02.34.801 F 02.34.80.707
Numero verde 167-837035
http: //www.bticino.it

Portoni sezionali in legno massello
Prodotti in abete nordico o in hemlock (tinti noce chiaro e scuro o in qualunque colore RAL), i portoni per garage Bremet in legno massello garantiscono perfetta tenuta agli agenti atmosferici e silenziosità di funzionamento. Disponibili nei modelli «Plus», «Box» e «Garden», i portoni della «Linea Residenziale» sono sicuri, hanno un ingombro minimo e posseggono grande versatilità di applicazione; grazie alla semplicità di funzionamento e all'elevata affidabilità, risolvono ogni esigenza d'installazione, inserendosi in qualsiasi contesto architettonico. Apertura e chiusura anche con radiocomando.

Sectional garage doors in heartwood
Produced in nordic fir or hemlock (stained light and dark walnut or in any RAL shade), Bremet garage doors guarantee hermetic watertightness, when under attack by atmospheric agents, as well as noiselessness when in use. Available in «Plus», «Box» and «Garden» models, heartwood doors from the «Linea Residenziale» (residential line) are break-in-proof, take up a bare minimum of room and boast great applicatory versatility. Thanks to their functional simplicity and world-class reliability, they are able to solve all installational problems, as they fit easily into any architectural setting. They open and close also by remote control.



BREMET - BREVETTI METECNO
Località Istrago, 33097 Spilimbergo (Pordenone)
0427.59.13.11 **F** 0427.59.14.50

Porte basculanti Berry
Hörmann ha presentato recentemente alcune varianti in acciaio e legno per le porte basculanti da garage «Berry», le più vendute in Europa e sul mercato da oltre 40 anni, che con le loro innumerevoli tipologie e finiture possono soddisfare ogni esigenza. Qui sono illustrate alcune varianti con riempimento in acciaio a cassettoni rettangolari e quadrati (anche il riempimento a pannelli dà buoni risultati estetici), e altre rivestite in legno, materiale che va protetto dal sole, dagli agenti atmosferici, dai raggi UV e dagli organismi nocivi. Disponibili anche porte finestrate e porte pedonali coordinate. Garantite 10 anni.

Berry bascule doors
Hörmann recently presented a number of variants in steel and wood for «Berry» bascule garage doors. The doors with the highest sales figures in Europe, and on the market for over 40 years, they boast innumerable typologies and finishes that enable them to satisfy all needs. Illustrated here are several variants in steel coffers, both square and rectangular (panel fillers also give you excellent aesthetic results), and others faced with wood, a material that needs protection from the sun's rays, atmospheric agents, UV light and harmful organisms. Also available are fenestrated doors and coordinated pedestrian doors. 10-year guarantee.

HÖRMANN ITALIA
P.O.Box 607, 38100 Trento
Sede Amm.: Via G. Di Vittorio 62
38015 Lavis (Trento)
0461.24.01.01 **F** 0461 .24.15.57

Eufrate
Il portoncino d'ingresso «Eufrate» è realizzato in legno lamellare meranti con riempimento centrale in multistrato marino fresato. La serratura a più punti di bloccaggio garantisce massima sicurezza e una grande durata nel tempo. I portoncini prodotti da Nova Hobles vengono verniciati con resine sciolte in acqua; «Eufrate» è colorato in tinta mogano.

Eufrate
The «Eufrate» (Euphrates) entrance door is made of Malay meranti laminated wood with a central filler in milled marine plywood. A lock with several wards guarantees maximum security and a very long life. Entrance doors produced by Nova Hobles are varnished with resins dissolved in water. «Eufrate» comes in a mahogany stain.

NOVA HOBLES
Zona Industriale, 33049 S. Pietro al Natisone (UD)
0432.72.72.86 **F** 0432.72.73.21

Luxor
Portone sezionale vetrato (metacrilato trasparente 3+3), «Luxor» è realizzato con profili in alluminio che si incastrano in modo da evitare il pericolo di schiacciamento delle dita tra pannello e pannello quando questo è in fase di movimento. Ogni sezione del portone si fissa alle altre tramite cerniere, con modalità di posa molto semplici. Il portone può avere una larghezza massima di 5 m e un'altezza massima di 3 m; viene realizzato su misura (è richiesto un architrave minimo di 15 cm). Possibilità di inserire una porta pedonale. Apertura con telecomando e manuale. Colori: bianco (oppure in tutte le tinte RAL).

Luxor
A glazed sectional garage door (3+3 transparent metacrylate), «Luxor» is carried out with profiles in aluminum that dovetail in such a way as to avoid the danger of crushing the user's fingers between panels, when the latter are moved. Each section of the garage door is anchored to the others with hinges, by means of very simple procedures of installation. The door can have a maximum width of 5 meters and maximum height of 3 meters. It is made to order, a minimum lintel of 15 cm being required. Pedestrian door option. Door opens both manually and by remote control. Colours: white and all the tones in the RAL spectrum.

BREDA SISTEMI INDUSTRIALI
Via Sequals 17/b, Istrago di Spilimbergo (PN)
0427.50.040 **F** 0427.50.180
E-mail: breda@bredasys.com
http: //www.bredasys.com

Cementi bianchi
Il cemento bianco è una delle specialità di Italcementi, una holding della Italcementi Group che, con un fatturato di oltre 5 mila miliardi di lire, 14.900 dipendenti e una presenza in 10 Paesi, è il primo cementiere dell'Unione Europea e tra i primi a livello mondiale.
Tra i cementi bianchi prodotti dall'azienda si ricordano: «Aquila Bianca», classe di resistenza 32,5 R, ideale per la realizzazione di opere edilizie di particolare pregio e per l'arredo urbano; può essere colorato con pigmenti; «Italbianco», classe di resistenza 52,5 R, di spiccate valenze estetiche, candido come il marmo, indicato per realizzare opere di rilevante impegno statico e/o architettonico e garantire manufatti che non necessitano di trattamenti superficiali; «Roccabianca», classe di resistenza 42,5 R, perfetto per la prefabbricazione leggera e pesante, laddove si richiedano durata, resistenza e qualità e per applicazioni in campo artistico e architettonico in genere.
Nella foto: Torri gemelle a Bologna.

White cements
White cement is one of Italcementi's specialities. A holding company of the Italcementi Group, it boasts invoiced sales of more than 5 thousand billion lire, 14,900 employees and market share in 10 countries. Which means it is the foremost cement manufacturer in the European Union and one of the leading cementers at the world level. Noteworthy among the white cements produced by the company are «Aquila Bianca» (white eagle), resistance class 32.5 R, ideal for the creation of edifices of outstanding distinction and urban decors. It can be dyed with pigments. «Italbianco», resistance class 52.5 R, with its impactful aesthetic valences, snow-white like marble and recommended for producing works requiring exceptional static and/or architectonic expertise, guarantees manufactured goods that need no surface treatments. «Roccabianca» (white fortress), resistance class 42.5 R, is perfect for prefabrication, both heavy and light, wherever hardness, resistance and top quality are called for, and for applications in the artistic and architectural fields in general.

ITALCEMENTI
Via Camozzi 124, 24121 Bergamo
035.39.61.11 **F** 036.39.60.21
Numero verde 1678-20116
E-mail: info@italcementi.it
http: //www.italcementi.it

Pavimento Marea
Niente è più effimero di una traccia lasciata sulla sabbia bagnata, che le onde del mare, o altre orme, cancellano per sempre. Perché non fermarla e trasformarla in un elemento decorativo per un pavimento? È quanto hanno fatto i progettisti con «Marea», un sistema di massetti autobloccanti in cemento bianco, originali nella forma ma soprattutto nei decori impressi sulle superfici, da posare casualmente o secondo la composizione implicita nella modularità dei motivi. Niente è banale se interpretato con creatività.

Marea Floor
Nothing is more fleeting than a footprint left in wet sand, which is wiped out forever by waves from the sea or other footprints. Why not freeze it and transform it into a decorative element for a floor? This is what designers have done with «Marea» (tide), a system of self-locking blocks of white cement that are original in shape but even more so in the decorations pressed into their surfaces. They can be laid haphazardly or according to the composition implicit in the modular quality of motifs. Nothing is trivial if interpreted with creativity.

Capella-Larrea-Castellví Progettisti *Designers*
DISSENY ESTANY S.L.
Girona 158, E-17820 Banyoles (Girona)
+ 34-972 - 57.64.05 **F** + 34-972 - 57.04.57
E-mail: info@dissenysestany.com
http: //www.dissenysestany.com

Eco-Ventilato
Il pannello «Eco-Ventilato» rappresenta una vantaggiosa soluzione per realizzare facciate ventilate totalmente prefabbricate. Infatti, la parte muraria interna, lo strato di isolante termico, la camera d'aria e la finitura interna a base cementizia sono sintetizzate in un unico elemento. Esso garantisce la ventilazione per mezzo di un sistema a vasi comunicanti: speciali ed esclusive asole a finestra contenute nella parte centrale dell'isolante e del telaio d'armatura consentono la circolazione dell'aria interna al pannello, con doppia funzione anticondensa e isolante. Sono inoltre garantiti isolamento acustico e resistenza al fuoco.

Eco-Ventilato
The «Eco-Ventilato» panel represents a highly advantageous solution for creating totally prefabricated ventilated curtain walls. In fact, the interior walled part, the layer of thermal insulation, the air space and interior, cement-base finish have been synthesized into a single element. It guarantees ventilation by means of a system of communicating vessels. Special and exclusive window eyelets situated in the central part of the insulating area and reinforcing framework make possible the circulation of air inside the panel, with a dual anti-condensate and insulating function. Also guaranteed are acoustic insulation and fire resistance.

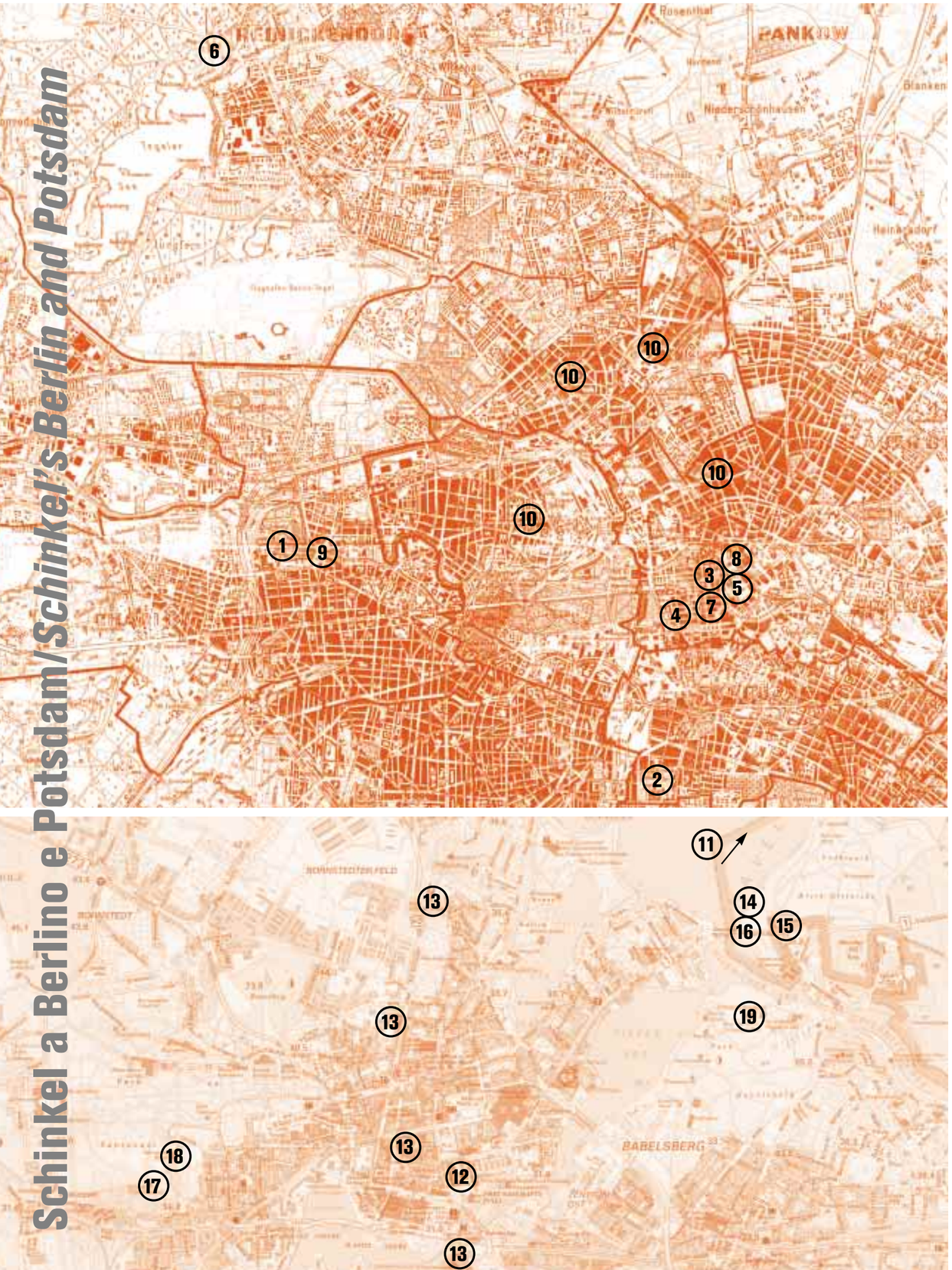
B.S. ITALIA® - GRUPPO STYL-COMP
Via Stezzano 16, 24050 Zanica (Bergamo)
035.67.17.46 **F** 035.67.22.65

FOTO DUPONT

Corian®
Materiale composito inventato da DuPont a metà degli anni '60, «Corian®» è costituito da minerali naturali (idrossido di alluminio)e resina acrilica. Omogeneo, caldo al tatto, non poroso, robusto e resistente, disponibile attualmente in 70 colori standard, viene utilizzato sotto forma di superfici solide (piane e curve). Le lastre (spessore 6 e 13 mm) si lavorano con le stesse macchine del legno, possono essere termoformate, si saldano con uno speciale adesivo a formare pannelli di qualsiasi dimensione. Ed è proprio l'impercettibilità delle giunzioni una delle ragioni che ne hanno decretato il successo in cucina e bagno, per piani di lavoro resistenti a ogni attacco. Grazie all'ottimo rapporto peso/resistenza, le lastre di «Corian» possono essere impiegate anche nei rivestimenti verticali, interni ed esterni, e per realizzare quinte, setti e pareti, senza paura di subire atti vandalici, usuali nei luoghi aperti al pubblico. Per esempio, nella ristrutturazione dell'aeroporto di Melbourne (Australia), progetto di Donald Holt, «Corian®» è stato utilizzato per banchi e piani di lavoro e per rivestire le colonne esistenti; nella lobby della sede centrale della Lucky Goldstar Corporation a Seul (Corea del Sud), «Corian®» ricopre muri e scale.

Corian®
Invented by DuPont toward the middle of the '60s, «Corian®» consists of aluminum hydroxide and acrylic resin. Homogeneous, warm to the touch, non-porous, sturdy and resistant and available at present in 70 standard shades, it is used in the form of flat and curved solid surfaces. Sheets (6 and 13 mm in thickness) can be thermoformed and are soldered with a special cement to form panels of any dimension whatsoever. Thanks to an optimal weight/resistance ratio, sheets of «Corian®» can also be used in vertical facings, both indoors and out, and to create screens, partitions and walls with no fear of their falling victim to acts of vandalism, customary in public places. For example, for restructuring the Melbourne Airport,Australia, a project by Donald Holt, «Corian®» has been used for counters and work tops and refacing old columns. In the lobby of the Lucky Goldstar Corporation in Seoul, South Korea, «Corian®» was used for facing walls and staircases.

CORIAN® - DUPONT DE NEMOURS ITALIANA
Via A. Volta 16, 20093 Cologno Monzese (Milano)
02.25.30.23.49 **F** 02.27.30.09.69
Numero verde 1678-76750
E-mail: dupont.corian@ita.dupont.com
http: //www.corian.com



Schinkel a Berlino e Potsdam

Nonostante le innumerevoli perdite che l'architettura di Schinkel ha subito nel tempo e le sostanziali trasformazioni morfologiche della città, credo che si possa ancora vedere e riconoscere una Berlino schinkeliana.
Schinkel è infatti il primo architetto a occuparsi della città come contesto complessivo, e a proporsi una ridefinizione della sua struttura pubblica. In una forma urbis scomposta, dove un castello-caserma emerge a fatica dall'intrico dei tracciati medievali e dal reticolo indifferente delle espansioni barocche, egli individua pochi punti saldi su cui imperniare il nuovo disegno della città: il fiume, l'Unter den Linden, alcune piazze (Pariser Platz, Leipziger Platz, Gendarmenmarkt, Werdersche Markt, Lustgarten...) Un grande sforzo di ricomposizione sostenuto da una precisa e rinnovata consapevolezza del ruolo dell'architettura nella costruzione della città: "*ogni edificio deve essere puro, perfetto, autonomo. E qualora vi si accosti un edificio di altra natura, sia anch'esso autonomo, e cerchi un rapporto col primo collocandosi nel sito e sotto l'angolo più opportuno*". La Berlino di Schinkel si costruisce, dunque, in antitesi agli assi di cortina e alle piazze di parata della città dell'assolutismo, sulla ricerca dell'identità di ogni edificio. Quella di Schinkel è la Berlino reale, ma anche sempre una Berlino possibile. Una Berlino che attraverso la trasformazione architettonica dipochi luoghi chiave riesce per la prima volta a riconquistare la sua unità e continuità spaziale: lo spazio stesso della città si trasforma in una sequenza ritmica di paesaggio naturale e costruito, in cui le residenze isolate di Berlino e di Potsdam si fondono nel continuum spaziale ampio e aperto di una metropoli classico-romantica.

Silvia Malcovati

Foto attuali di Silvia Malcovati.
Illustrazioni da: K.F.Schinkel, " Sammlung Architektonischer Entwürfe", Berlin, 1819-40.
Altri edifici di Schinkel realizzati e non più esistenti:
Berlino - Casa Steinmayer sulla Friedrichstraße (1803) - Ristrutturazione del Duomo al Lustgarten (1816-20) - Strada commerciale sul prolungamento della Wilhelstraße (1818) - Caserma sulla Lindenstraße (1818) - Ampliamento del Gewerbe Institut (1822-29) - Villa Behrend a Charlottenburg (1823) - Porta di Potsdam (1824) - Scuola di Ingegenria e Artiglieria sull'Unter den Linden (1824-25) - Palazzo per il principe Karl sulla Wilhelmplatz (1827-28) - Casa Feilner a Köpenick (1828-30) - Scalo doganale sull'isola della Sprea (1829-31) - Palais Redern sulla Pariserplatz (1829-33) - Ristrutturazione del Prinz Albrecht Palais (1830-33) - Osservatorio astronomico di Berlino (1830-35) - Bauakademie (1831-35) - Porta urbana sulla Luisenstraße (1832).
Interni: - per il Kronprinzen Palais (1809) - per la camera da letto della regina Luisa nel castello di Charlottenburg (1810) - per il Palazzo del principe August di Prussia (1816) - per quello del principe Friedrich di Prussia (1817) - per l'appartamento del principe ereditario nel Castello di Berlino (1824-26) .
Potsdam e dintorni:s- Tempietto-belvedere sul Pfinstberg (1800-01) - Porta di Teltow (1818-25) - Zivilkasino (1818-24) - Ponte di Glienicke (1831-36)

Schinkel's Berlin and Potsdam

In spite of the countless loses inflicted on Schinkel's architecture over time and the substantial morphological transformations the city has undergone, I believe it still is possible to see and recognize a Schinkelian Berlin.
In fact, he was the first architect to treat the city as an overall context and to seek to redefine its public structure. The forma urbis was unbalanced, with a castle-barracks having trouble to emerge from the Medieval streets and the indifferent patterns of Baroque growth. Schinkel identified a few keystones on which to base the new city design: the river, Unter den Linden and some squares (Pariser Platz, Leipziger Platz, Gendarmenmarkt, Werdesche Markt and Lustgarten).This huge effort of reset was supported by a precise, renewed awareness of the role of architecture in constructing the city: "Every building has to be pure, perfect and autonomous. If a different buildings is erected nearby, it too, has to be independent and seek to relate to the first by placing itself carefully in the site and under the most opportune viewpoint." Therefore, in contrast to the thoroughfares with fronts and the parade-grounds squares of the absolutist cities, Schinkel's Berlin was built on the search for the identity of each structure. His Berlin is real, but it is a possible vision of this city, too. By means of the architectural transformation of a few key spots, for the first time it succeeded in winning back its unity and spatial continuity: the very space of the city is changed into a rhythmic sequence of natural and built landscape, in which the isolated houses of Berlin and Potsdam fuse in the ample, open spatial continuum of a Classical-Romantic metropolis.

Silvia Malcovati

The current photographs are by Silvia Malcovati.
Illustrations from: K.F.Schinkel, " Sammlung Architektonischer Entwürfe", Berlin, 1819-40.
Other buildings erected by Schinkel that are no longer standing:
Berlin: Steinmayer House on Friedrichstrasse (1803) - Refurbishment of Lustgarten's Main Church (1816-20) - Business street extension of Wilhelmstrasse (1818) - Lindenstrasse Barracks (1818) - Gewerbe Institut Extension (1822-29) - Behrend House in Charlottenburg (1823) - Potsdam Gate (1824) - School of Engineering and Artillery on Unter den Linden (1824-25) - Prince Karl's Wilhelmplatz Palace (1827-28) - Feilner House in Köpenick (1828-30) - Customs Depot on the island in the Spree (1829-31) - Palais Redern on Pariserplatz (1829-33) - Refurbishment of the Prinz Albrecht Palais (1830-33) - Berlin Observatory (1830-35) - Bauakademie (1831-35) - Luisenstrasse City Gate (1832).
Interiors: Kronprinzen Palais (1809) - Queen Luisa's bedroom in the Charlottenburg Castle (1810) - Prince August of Prussia's Palace (1816) - Prince Friedrich of Prussia's Palace (1817) - Apartment of the heir to the throne in the Berlin Castle (1824-26).
Potsdam and environs: Belvedere-Temple on Pfinstberg (1800-01) - Teltow Gate (1818-25) - Zivilkasino (1818-24) - Glienicke Bridge (1831-36).

Karl Friedrich Schinkel nasce a Neuruppin (Brandeburgo) il 13 marzo 1781. Nel 1798 entra nello studio di David Gilly e nel 1799 si iscrive alla Königliche Bauschule. Comincia a lavorare come paesaggista e scenografo e riceve i primi incarichi dalla famiglia reale. Alla fine delle guerre napoleoniche (1815) comincia ad esercitare la professione di architetto, che continuerà ininterrottamente fino alla morte. La sua carriera si sviluppa interamente all'interno della struttura pubblica. Parallelamente alla professione si dedica all'attività teorica: dal 1819 inizia la pubblicazione della sua opera più importante, la *Sammlung architektonischer Entwürfe* che termina nel 1840. Muore a Berlino il 9 ottobre 1841.

Karl Friedrich Schinkel was born in Neuruppin, Brandenburg, on March 13, 1781. In 1798 he joined David Gilly's studio and in 1799 he was accepted by the Königliche Bauschule. He began to work as a landscape painter and set-designer, receiving the first royal commissions. At the end of the Napoleonic campaigns (1815) he ssbegan his career as an architect, which he continued without a break until he died. He worked solely as a civil servant. Besides practicing, he was a theoretician; the publication of his most important work, Sammlung Architektonischer Entwürfe was inititated in 1819 and completed in 1840. He died in Berlin on October 9, 1841.

1810/1812

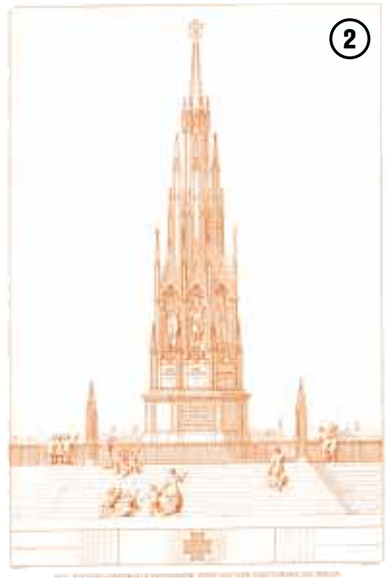
Mausoleo per la regina Luise a Berlino

Secondo un sentimento religioso della natura, tipicamente romantico, Friedrich Wilhelm III sceglie il giardino del castello di Charlottenburg come luogo di sepoltura della moglie e costruisce la tomba come un piccolo santuario. Il re impone lo schema e lo stile classico; gli interni sono condizionati dall'inervento di H. Gentz. Di Schinkel è praticamente solo il disegno del pronao dorico, interessante a confronto con il progetto alternativo elaborato, subito dopo, in stile gotico.

Mausoleum for Queen Luise, Berlin

Driven by a typically Romantic religious feeling about nature, Friedrich Wilhelm III chose the garden of the Charlottenburg Castle as the place for burying his wife; the tomb is a little sanctuary. The king imposed the outline and the Classical style; the interior bears the imprint of H. Gentz. Schinkel practically only created the Doric pronaos which is interesting compared to the Gothic alternative scheme devised immediately afterwards.

BERLIN CHARLOTTENBURG
Parco del castello di Charlottenburg
Spandauerdamm



1818/1820

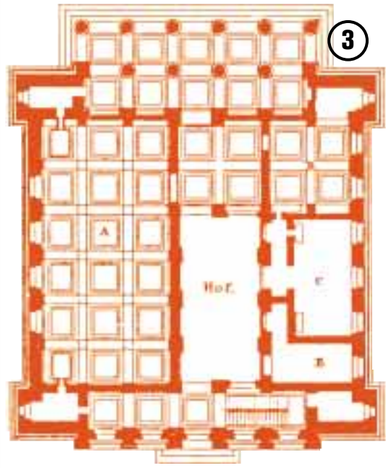
Monumento sul Kreuzberg a Berlino

Una guglia di 19 metri in ghisa con struttura in ferro, a pianta cruciforme con 12 lati, dedicati ciascuno a una battaglia, come monumento commemorativo per le guerre di liberazione (1813/15). Una realizzazione in forma ridotta dell'idea della grande cattedrale gotica, simbolo della spiritualità tedesca, cui Schinkel stava lavorando in quegli anni. Le statue sono di Schinkel, Rauch, Tieck e Wichmann. La sopraelevazione su un basamento di 8 metri è di H. Strack (1878/79), come la sistemazione paesaggistica e la scenografica cascata (1893 con H. Mächtig).

Kreuzberg Monument, Berlin

This monument commemorates the Wars of Liberation (1813-15). It is a 19-meter cast-iron spire with an iron structure and a 12-sided plan; each is dedicated to a battle. This is a miniature of the idea of the great Gothic cathedral, the symbol of German spirituality, that Schinkel was working on at the time. The statues are by S. Rauch, Tieck and Wichmann. It was raised on an 8-meter base by H. Strack (1878-79) who also did the landscaping and the scenographic waterfall (1893 with H. Mächtig).

BERLIN KREUZBERG
Kreuzbergstraße
Viktoria Park



1816/1818

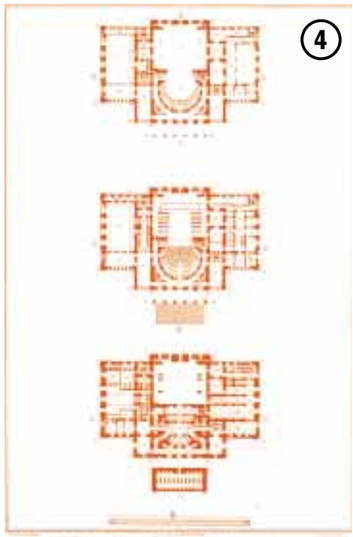
Neue Wache a Berlino

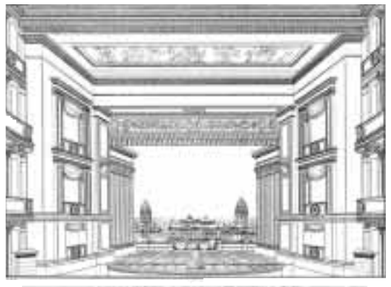
"Questo edificio isolato, non circondato da altre costruzioni, si ispira al castrum romano. Per questa ragione ci sono quattro robuste torri d'angolo e una corte interna". Il nuovo Corpo di Guardia è il primo dei Solitäre di Schinkel, edificio manifesto della sua idea di architettura e di città: un piccolo edificio cubico, sufficientemente massiccio nelle proporzioni e preciso nella definizione formale da poter affermare la propria autonomia architettonica tra i grandi blocchi storici dell'Arsenale, dell'Opera, dell'Università. Il fronte, arretrato rispetto all'allineamento dell'Unter den Linden, strada e piazza insieme, e il boschetto di castagni retrostante ne sottolineano, con un sapiente gioco di prospettive, il ruolo a scala urbana. Su strada si apre la facciata in pietra arenaria, preceduta da un portico dorico, in contrasto con la semplicità dei muri laterali in mattoni e del fronte posteriore con pilastri squadrati addossati al muro. Ristrutturata nel 1931 da H. Tessenow è, nella sistemazione attuale (1969), Memoriale delle vittime del fascismo.

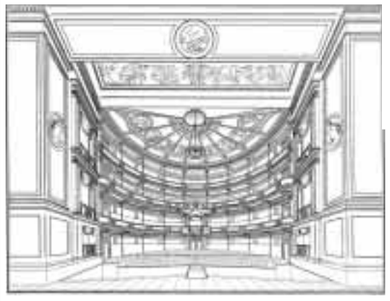
Neue Wache, Berlin

"This isolated building, with no adjacent structures, was inspired by the Roman castrum. This is why there are four sturdy corner towers and an internal courtyard." *The new Guardhouse was the first element of Schinkel's Solitäre, a building representing a manifesto of his idea of architecture and the city. This small cubic structure boasted sufficiently massive proportions and precise formal definition to assert its own architectural independence amid the great historic blocks of the Arsenal, the Opera House and the University. The front is set back from Unter den Linden, both street and square, and the grove of chestnut trees behind underscore the urban-scale role thanks to a skillful play of perspectives. The street facade is in sandstone, preceded by a Doric portico; this contrasts with the simplicity of the brick side walls and the rear, with its square columns against the wall. Refurbished by H. Tessenow in 1931, since 1969 it has been a Memorial to the Victims of Nazism.*
s

BERLIN MITTE
Unter den Linden 4







1818/1821

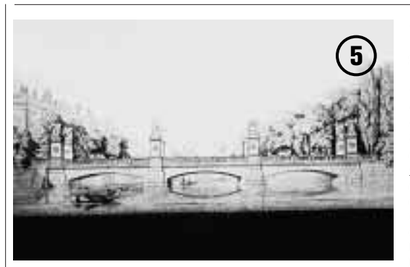
Schauspielhaus a Berlino

Le condizioni spaziali del progetto erano fortemente predeterminate dalla morfologia della piazza, nel reticolo della Friedrichstadt (1688), delimitata dal peristilio delle due chiese, francese e tedesca (Gontard 1780-85), dalla richiesta di usare i muri preesistenti sopravvissuti all'incendio del teatro di Langhans (1800-1802) e da un programma distributivo estremamente articolato, che comprendeva teatro e sala per feste e concerti. Schinkel lavora contemporaneamente sulla ridefinizione dello spazio architettonico della piazza e sulla trasformazione della tipologia teatrale dal tradizionale impianto barocco in una struttura classica, con cavea a emiciclo e scenografia a fondali dipinti poco profondi. Un duplice intento visibile nel sipario dipinto da Schinkel per l'inaugurazione, che unisce architettura del teatro e scena urbana. La soluzione è quella di un edificio unitario, articolato in volumi distinti che esprimono all'esterno la complessità della struttura interna. La sala è collocata al centro, in asse con il timpano e il peristilio, rivolti verso la piazza a ricomporre con le due chiese un disegno unitario. La scelta antica si ripropone anche nello stile architettonico che deve "*raggiungere nei limiti del possibile le forme e le costruzioni greche*", adottando un sistema tettonico-espressivo a pilastri e travi. L'edificio, danneggiato durante la guerra, è stato ristrutturato trasformando l'interno in un'unica sala per concerti.

Schauspielhaus, Berlin

The scheme's spatial conditions were determined to a large extent by the morphology of the plaza, within the Friedrichstadt grid (1688) and bounded by the peristyle of the two French and German churches (Gontard 1780-85). Moreover, the architect was asked to reuse the walls that had survived the fire that razed Langhans' Theater (1800-1802). But that was not all: the terribly complex layout called for a theater and auditoriums for concerts, besides rooms for parties. At the same time, Schinkel worked to redefine the architectural space of the square and to transform the traditional Baroque theater typology. The novel goal was a Classical structure, with a semicircular auditorium and shallow painted backdrops for the scenery. This double purpose was visible in the curtain painted by Schinkel for the opening uniting the theater's architecture and the urban scene. The solution was a unified building whose distinct volumes express the complexity of the internal structure outside. The auditorium is in the center; it is on the same axis as the tympanum and the peristyle which face the plaza in order to recreate a unified design embracing the two churches. The ancient option is also visible in the architectural style which must "attain Greek forms and constructions as much as possible." This explains the preference for a column-and-beam tectonic and expressive system. The building, damaged during the war, was rebuilt by converting the interior to a single auditorium.

BERLIN MITTE
Gendarmenmarkt



1819/1824

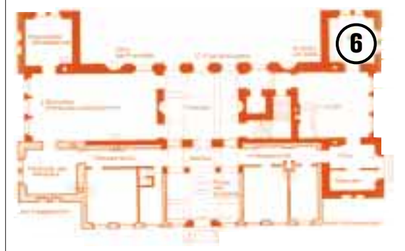
Schloßbrücke a Berlino

"Il precedente Hundebrücke era un semplice ponte in legno, che si trovava sulla via più ampia e più bella della città e che aveva un aspetto alquanto miserevole, se posto a confronto con edifici dell'imponenza dell'Arsenale e del Palazzo Reale" . Schinkel realizza un ponte su tre arcate, che collega in maniera adeguata la piazza dell'Opera con il Lustgarten, configurando in una struttura unitaria e compiuta il nuovo asse di rappresentanza dell'Unter den Linden. La continuità della via triumphalis è scandita fino al duomo da una sequenza di statue su alti basamenti, che diventa una sorta di programma decorativo unitario per tutta la strada.

Schlossbrüke, Berlin

"The preexisting Hundelbrüke was a plain wooden bridge, situated on the broadest and loveliest street in the city; it looked pretty poor compared with the imposing Arsenal and the Royal Palace." *Schinkel erected a three-arch bridge , suitably linking Opera House Square and Lustgarten; he made the new representational street, Unter den Linden, into a unified, finished configuration. The continuity of the via triumphalis as far as the cathedral features a sequence of statues standing on high bases, which became a sort of unified decorative plan for the whole street.*

BERLIN MITTE
Marx-Engels Platz



1821/1824

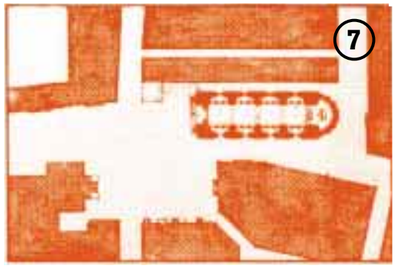
Humboldtschloß a Tegel

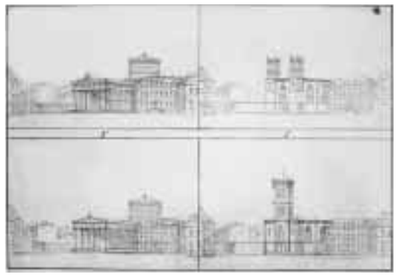
Nel 1820 W. von Humboldt si ritira nella vecchia casa di Tegel, dove intende unire il suo luogo di residenza alla esposizione delle collezioni di antichità raccolte in Italia. Per Schinkel l'incarico diventa occasione per il primo progetto di residenza nel paesaggio di boschi e di laghi nei dintorni di Berlino. La casa antica è conservata interamente nella nuova, e riconoscibile nel fronte con tetto a falda e bow-window angolari. La torre preesistente è ripetuta sui quattro angoli ad accentuare il carattere di castello, cui si aggiunge, attraverso la semplicità del partito trabeato del fronte sul giardino, quello di villa.

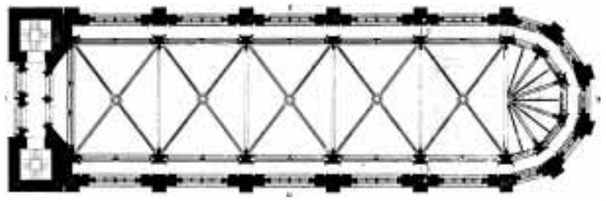
Humboldtschloss, Tegel

In 1820 W. von Humboldt retired to his old Tegel home, where he intended to combine his dwelling and the exhibition of ancient artifacts collected in Italy. This commission gave Schinkel his first opportunity to design a house set in the woods and lakes on the outskirts of Berlin.The old house was entirely maintained in the new one and is recognizable in the front with a pitched roof and the corner bay-windows. The preexisting tower was repeated on all four corners to stress the castlelike traits; the simple beam structure on the garden front makes it villa like, too.

BERLIN TEGEL
Adelhaeidallee 17/23







7

1821/1828

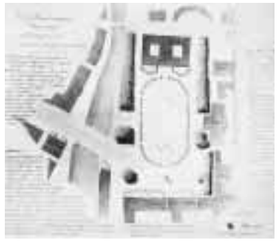
Werdersche Kirche a Berlino

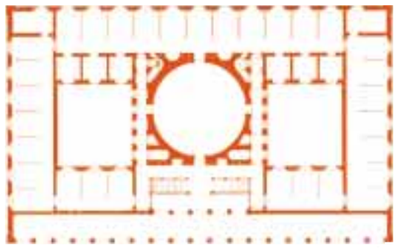
Il progetto del Werdersche Markt trova la sua realizzazione definitiva con la costruzione della chiesa e della Bauakademie. *"La posizione dell'area, decisa in alto loco, ha determinato il progetto dell'edificio..., circondato sui tre lati da strade molto strette che non giustificano una architettura troppo elaborata per la chiesa. Ciò mi ha indotto a realizzare un edificio esternamente molto semplice, coerente con il sito modesto e privo di pretese".* Le due versioni in stile "antico" (1821-22) e le tre in stile "medievale" (1823-24) presentano tutte lo stesso impianto a un'unica navata, senza campanile isolato. La versione definitiva è in stile gotico con *"un fronte incastonato tra due piccoli campanili"* dall'aspetto *"elegante e delicato"* che pur nella loro semplicità conferiscono all'edificio una grande *"efficacia espressiva"*. Inoltre *"data la semplicità dell'edificio era importante dare all'architettura una particolare ragione di interesse; ciò si è ottenuto lasciando a vista la struttura in tutte le sue parti, con l'impiego di mattoni e di elementi in cotto, trattati espressamente con molta cura in ogni parte dell'edificio"*. E' il primo risultato della collaborazione con il fabbricante di mattoni Feilner, per il quale Schinkel costruirà nel 1828 una casa in mattoni a vista.

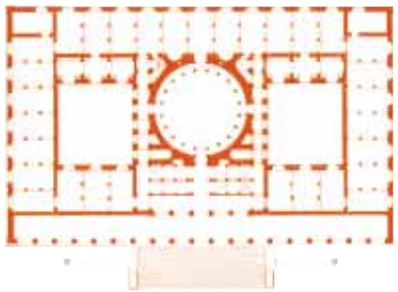
Werdersche Church, Berlin

The Werdersche Markt lay at the heart of Schinkel's pondering on the city. It definitively came into being when the church and the Bauakademie were erected. "The position of the plot, decided by high authorities, determined the building's design....; it is surrounded on three sides by very narrow streets that do not justify an overly elaborate design for the church. This induced me to erect a building whose exterior was very simple, coherent with its modest, unpretentious site. The two schemes in "ancient" style (1821-22) and the three "Medieval" ones (1823-24) all had a single-nave plan, with no stand-alone campanile. The final design was Gothic, with "a front set between two small, elegant and delicate bell-towers;" in spite of their plainness they make the building appear highly "effective expressively." Furthermore, "since the building was plain it was important to give it some interesting features. So the structure was left in view throughout, and bricks and terracotta elements were utilized and great attention was paid to them in the whole building." This was the first product of the collaboration with the brick maker, Feilner. In 1823 Schinkel was to build a house for him in unfinished brick.

BERLIN MITTE
Werderstraße







8

1823/1830

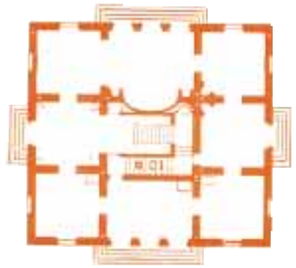
Altes Museum a Berlino

La riflessione sul tipo del museo, architettura consacrata all'arte, rappresenta il momento culminante del pensiero architettonico dell'idealismo e un momento centrale della costruzione schinkeliana della città. A Berlino *"non esisteva, nel centro della città, un sito adatto a un edificio di simili dimensioni e significato"*. Il Lustgarten come area deputata alla edificazione del museo è una invenzione di Schinkel, preparata per la costruzione attraverso una radicale trasformazione morfologica del luogo, all'interno di un vasto programma di ridefinizione funzionale e formale del sistema delle vie d'acqua. Il museo *"si poteva così edificare in una delle aree più pregevoli e monumentali della città"* e il Lustgarten, *"finora definito architettonicamente su tre lati"* poteva trovare una degna e armonica conclusione. L'importanza della relazione dell'edificio con questo luogo è sintetizzata dall'immagine del grande colonnato, portico-stoà esteso lungo tutta la facciata, come atrio pubblico aperto sul giardino. Sugli altri tre lati l'edificio si mostra come una scatola compatta, definita dai pilastri angolari che ricompongono l'ordine gigante nonostante l'evidenza delle cornici marcapiano. La struttura distributiva è molto semplice, imperniata sulla sequenza ordinata delle sale espositive attorno ai cortili, attraversata da un asse centrale di spazi a doppia altezza: il colonnato, lo scalone, la rotonda. Gli ambienti interni sono stati trasformati nel dopoguerra, ad eccezione della rotonda.

Altes Museum, Berlin

The reflection on the type of museum conceived to contain art represented the peak of Idealism's architectural thought and a central facet of Schinkel's city. In Berlin "there was no suitable city-center site for such a large and significant structure." Schinkel came up with the idea of erecting the museum in Lustgarten. He prepared the area by a radical morphological transformation of the place as part of a vast plan of functional and formal redefinition of the waterways. Thus "the museum could be built on one of the town's finest and monumental sites" and Lustgarten, "heretofore architecturally defined on three sides" could be adequately and harmoniously concluded. The importance of this building's relation to this location is summed up by the image of the grand colonnade, a portico running the entire length of the facade; it acts as a public atrium leading to the garden On the other three sides the building is a compact box defined by the corner columns; they recreate the giant order despite the noticeable stringcourses. The layout is very simple, based on the orderly sequence of galleries around the courtyards; a double-height central axis runs through it (the colonnade, the stairs and the rotunda). The spaces were refurbished after the war, except for the rotunda.

BERLIN MITTE
Lustgarten



9

1824/1825

Schinkelpavillon a Berlino

Nasce come residenza estiva e rappresenta la trasposizione schinkeliana del casino di Chiatamonte, presso Napoli, dove il re aveva soggiornato: *"...una casa isolata, circondata al piano superiore da un balcone con cui si può arrivare dappertutto e con una loggia in mezzo ad ogni lato dove potersi fermare"* (A. von Wolzogen). Schinkel propone, su una pianta quasi quadrata (18x16.4 m), un volume chiaramente definito nella forma e nelle proporzioni, e che solo la balconata continua e le logge su tutti i lati mettono in rapporto con l'esterno. Gli ambienti interni sono curati in ogni dettaglio.

Schinkelpavillon, Berlin

This was conceived as a Summer House and represents Schinkel's transposition of the Chiatamonte Villa near Naples where the king had stayed. "... It is an isolated house, surrounded by an upper-story balcony that leads everywhere. There is a loggia in the center of each side where one can stay, depending on the weather and hour." (A. von Wolzogen) Schinkel offered a nearly square plan (18x16.4 m) with a volume whose form and proportions are clearly defined. Only the continuous balcony and the loggias on every side relate to the outdoors. Schinkel designed even the tiniest detail of the interiors.

BERLIN CHARLOTTENBURG
Parco del castello di Charlottenburg
Spandauerdamm

10

1832/1834

4 chiese per i sobborghi settentrionali di Berlino: Johanniskirche, Paulskirche, Nazarethkirche, Elisabethkirche

4 chiese di dimensioni modeste (800-1000 posti), estremamente calibrate nell'impianto e nell'ornamentazione, che manifestano l'impegno di Schinkel nel campo dell'architettura religiosa e la sua attenta ricerca sulle variazioni del tipo. Sono tutte strutturate su un impianto a "sala tra corpi di testata", ma chiaramente differenziate e individualizzate nel "carattere".

Four churches for Berlin's northern suburbs: Johanneskirche, Paulskirche, Nazarethkirche, Elisabethkirche

These four smallish churches (seating 800-1000) are extremely measured in their plan and ornaments; they manifest Schinkel's commitment in the field of sacred architecture and his careful experiments in typology variations. They share the same configuration— a room between the end units— yet they are clearly customized.

BERLIN TIERGARTEN
Alt Moabit 25
BERLIN WEDDING
Badstraße 50
Leopoldplatz
BERLIN MITTE
Elisabethstraße
angolo Invalidenstraße

POTSDAM E LA HAVEL/*POTSDAM AND HAVEL*

11

1824/1826

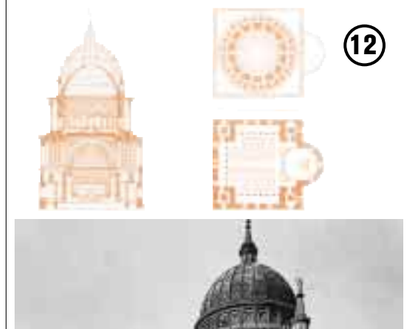
Kavalierhaus

Sorge sulla Pfaueninsel, rimodellata da Lenné a partire dal 1822, in un contesto di trasformazione romantica del paesaggio, attraverso la costruzione di diversi episodi architettonici. Anche l'intervento di Schinkel si colloca in questo contesto pittoresco: si tratta della ricomposizione in loco della facciata di una casa tardo-gotica demolita, acquistata dal principe ereditario a Danzica. Schinkel realizza una sorta di castello con due torri, di cui la più alta accoglie su sei piani i frammenti antichi. Il resto dell'edificio ne mima lo stile in forme semplificate.

Kavalierhaus

It stands on Pfaueninsel, remodeled by Lenné beginning in 1822 as part of the romantic transformation of the landscape by building diverse elements. Schinkel's scheme fit into the same picturesque context; he redesigned the facade of a demolished High Gothic house purchased by the heir to the throne in Danzig. Schinkel built a kind of two-tower castle, with the tallest one accommodating the ancient fragments on six floors. The rest of the structure imitates the style through simplified forms.

BERLIN WANNSEE
Pfaueninsel



12

1829/1837

Nikolaikirche a Potsdam

direttore dei lavori L. Persius

Un progetto importante nell'ambito della ricerca progettuale sul tema dell'architettura religiosa in stile "antico", che adotta tipologie e elementi architettonici della classicità. Una pianta quadrata, a croce greca, con quattro archi e cupola. Una sovrapposizione di volumi puri (cubo, cilindro, semisfera), di estrema semplicità nei partiti architettonici e decorativi. La costruzione procede lentamente, con molti cambiamenti. La cupola viene eseguita da Persius e Stüler secondo il progetto di Schinkel nel 1843-49, aggiungendo quattro torrette angolari. Gli interni bianchi e oro diffondono uniformemente la luce.

Nikolaikirche, Potsdam

Director of works L. Persius

Within sacred architecture in the "ancient" style this is a major scheme, adopting Classical typologies and elements. The plan is square, with a Greek cross and four arches carrying a dome. The superimposition of pure volumes (cube, cylinder and hemisphere) is highly simple architecturally and in the decorations. Construction went slowly, with many changes.The dome was erected by Persius and Stüler to the designs of Schinkel in 1843-49; four corner towers were added. The white and gold interior spreads the daylight uniformly.

POTSDAM
Am alten Markt

13

Altri edifici a Postdam
Other buildings in Potsdam:

1822/1823

Happe-Röhrichtsche Häuser
con Christian Heinrich Ziller
Happe-Röhrichtsche Houses
with Christian Heinrich Ziller

1824/1825

Unteroffiziersschule
con Karl Hampel
Unteroffiziersschule
with Karl Hampel

1826/1829

Russische Kirche
Supervisione e interni di Schinkel
Russische Church
Schinkel supervised and did the interiors

1834/1835

Magazzino per i cereali
con Karl Hampel
Grain Warehouse
with Karl Hampel

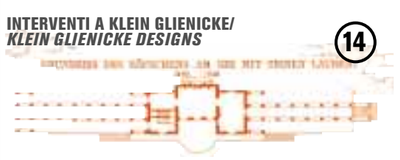
1839/1842

Leibgardehusaren-Kaserne
con Karl Hampel e Ludwig Persius
Leibgardehusaren-Kaserne
with Karl Hampel and Ludwig Persius

POTSDAM
Yorckstraße 3/4
Jägerallee 23
Kapellenberg
Leipzigerstraße 7/8
Berliner Straße 27

INTERVENTI A KLEIN GLIENICKE/
KLEIN GLIENICKE DESIGNS

14



1824/1825

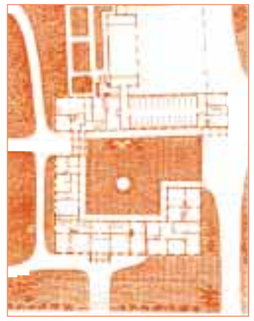
Casino

E' la trasformazione di un piccolo edificio sulla sponda della Havel, all'interno di una tenuta recentemente acquistata dal principe Karl e affidata a Lenné per la sistemazione paesaggistica. Un volume ad H, lineare nell'impianto e rigoroso nei partiti decorativi, su un alto zoccolo, cui si collegano due ali di pergolato, mentre un secondo pergolato più basso corre lungo la riva del lago. L'architettura si confronta con la natura attraverso una sapiente alternanza di pieni e vuoti, percorsi porticati e scale aperte che rendono gli elementi della vegetazione parte integrante e necessaria della composizione.

Country House

This is the conversion of a small structure on the banks of Havel Lake within an estate recently bought by Prince Karl; he commissioned Lenné for the landscaping. This is an H-shaped volume featuring a linear plan and rigorous decorations; it sits on a high base connected to two wings of pergolas. Another lower pergola runs along the lake shore. The architecture interplays with nature by means of an able alternating of solids and voids, arcades and open stairs that make the vegetation an integral, necessary part of the composition.

BERLIN WANNSEE
Königstraße
presso il ponte di Potsdam



15

1826/1827

Villa

Anche la villa è la ristrutturazione di un complesso preesistente, che Schinkel mantiene nell'impianto, ma che trasforma sostanzialmente: sopralza il piano nobile differenziandolo dal piano dei servizi, ribassa il tetto nascondendolo dietro un attico, ridisegna i prospetti in uno stile rigoroso. L'ingresso non è sul fronte principale ma laterale, segnato da una pergola che gira poi su tre lati del cortile, le cui pareti ospitano un antiquarium con pezzi antichi. Architettura rurale e colto intellettualismo si fondono nella cornice del paesaggio naturale.

House

This too, is the refurbishment of a preexisting complex. Schinkel maintained the plan, but transformed it substantially. He raised the piano nobile, distinguishing it from the service floor; he lowered the roof, hiding it behind an attic. Also, the architect redesigned the elevations in a rigorous style. The entrance is on the side, not the front, marked by a pergola that runs along three sides of the courtyard. On its walls are antique pieces. Rural architecture and culture unite in the framework of the natural landscape.

BERLIN WANNSEE
Königstraße
presso il ponte di Potsdam

16

1835-18s37

Große Neugierde

E' un belvedere circolare situato nell'angolo sud-ovest del parco di Glienicke, all'inizio del ponte per Potsdam (ricostruto nel 1831-34 su disegno di Schinkel). Una rotonda di colonne corinzie, riprodotta con fedeltà filologica ai modelli classici e arricchita di raffinati dettagli decorativi, regge una copia del monumento a Lisicrate ad Atene (343 a C.). Una sorta di manifesto dello spirito classico-romantico sotteso alla trasformazione di questi luoghi.

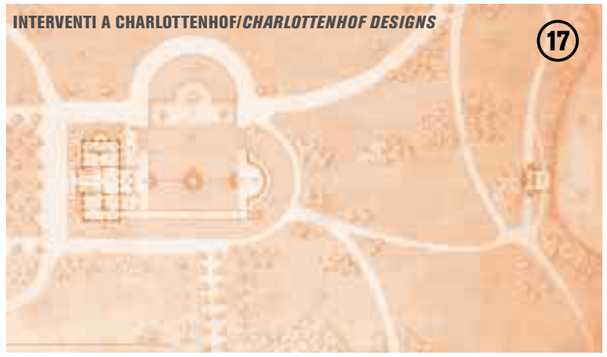
Grosse Neugierde

This is a circular belvedere placed at the southwest corner of Glieniche Park, at the beginning of the Potsdam Bridge (rebuilt in 1831-1834 to the designs of Schinkel). A rotunda of Corinthian columns, accurate reproductions of the Classical patterns and enhanced with refined decorations, supports a copy of the Monument to Lisicrate in Athens (343 B.C.). This is a sort of manifesto of the Classical-Romantic spirit underpinning the transformation of these sites.

BERLIN WANNSEE
Königstraße
presso il ponte di Potsdam

INTERVENTI A CHARLOTTENHOF/*CHARLOTTENHOF DESIGNS*

17



1826/1828

Villa
con Ludwig Persius

Schinkel è incaricato, come a Glienicke, di intervenire su una villa esistente (di J. Boumann, 1746). Conservando il più possibile della struttura antica, sopreleva il piano nobile su uno zoccolo di servizi e nasconde il tetto, mantenendo solo il risalto centrale della facciata e accentuandolo sul fronte dell'ingresso, più chiuso, con un portale monumentale, e verso il giardino, più aperto e luminoso, con un pronao dorico a quattro colonne. L'edificio è completamente simmetrico, ad eccezione del corpo semicilindrico che aggetta sul lato nord.La sistemazione paesaggistica è parte integrante del progetto architettonico: il pronao si affaccia direttamente sul giardino grazie ad un terrapieno, contenuto da un muro di mattoni sul lato sud e aperto a nord in un declivio, che si affaccia sulla vista del parco di Lenné. Il muro di chiusura a est assume la forma di una esedra, collegata alla casa da un pergolato. Gli interni, sistemati con semplicità borghese e sapientemente decorati, sono conservati interamente.

House
with Ludwig Persius

As in Glienicke, Schinkel was called in to work on an existing house (by J. Boumann, 1746). Maintaining as much of the former structure as possible, raised the piano nobile on a base containing the services and concealed the roof; only the central facade projection was kept. This feature was stressed on the entrance front which has fewer openings by means of a monumental portal.The more open and luminous garden side has a Doric four-column pronaos. The building is wholly symmetric, except for the semicylindrical element projecting on the north side. The landscaping is an integral part of the project: the pronaos overlooks the garden, thanks to an embankment with a brick retaining wall on the south. In the north is a slope offering a view of Lenné's park. The east perimeter wall is semicircular and linked to the house by a pergola. The interior are conceived in bourgeois simplicity and masterfully decorated.

POTSDAM
Geschwister-Scholl-Straße
Sanssouci

18

1829/1840

Casa del giardiniere e bagni romani
con Ludwig Persius

La casa del giardiniere adotta lo stile della "casa di campagna italiana": attorno a una corte centrale si dispongono liberamente i corpi di fabbrica alternati a percorsi pergolati, in una sequenza di spazi chiusi e aperti, costruiti e non, in cui costantemente si confondono e sovrappongono la ricchezza della natura e le geometrie dell'architettura. Una sorta di opera aperta: un padiglione a forma di tempio romano (1830), la torre e la casa dell'assistente (1832), i bagni romani (1834-40), le edicole con l'esedra (1834).

Gardener's House and Roman Baths
with Ludwig Persius

The gardener's house mimics the style of an "Italian country home:" the units are freely arranged around the central courtyard. They alternate with pergolas, in a sequence of closed and open spaces, built and unbuilt where the wealth of nature and the forms of architecture constantly merge and overlap. This is a sort of open-ended work: the pavilion is patterned on a Roman temple (1839); the tower and assistant's house were erected in 1832, the Roman baths sssssdate from 1834-1840 and the aedicule with the semicircle was built in 1834.

POTSDAM
Geschwister-Scholl-Straße
Sanssouci

19

1833/1835

Castello di Babelsberg
con L. Persius e H. Strack

E' la residenza estiva del principe Wilhelm, che impone lo stile, il gotico inglese, e la scelta compositiva, una struttura irregolare e pittoresca, aperta sullo splendido panorama del parco di Lenné e dei laghi della Havel, di fronte a Glienicke e Potsdam. Schinkel costruisce una pianta estremamente articolata con una sequenza di spazi diversi per forma e dimensione, che corrispondono in alzato a una composizione di volumi di diverse altezze. Nonostante la sovrastruttura stilistica, un impianto di grande chiarezza tipologica e compiutezza formale.

Babelsberg Castle
with L. Persius and H. Strack

This was Prince Wilhelm's summer home; he imposed the style, English Gothic, and the composition. The latter is irregular and picturesque, providing a splendid view of Lenné's park and the Havel lakes, opposite Glieniche and Potsdam. Schinkel constructed an exceptionally articulated plan featuring a sequence of spaces differing in form and size which generated a composition of volumes of various heights. Despite the stylistic trappings, this plan boasts a very clear typology and formal completeness.

POTSDAM
Allee nach Glienicke
Park Babelsberg

È stato fondato da Johann Winter nel 1993 e opera come gruppo sciolto e dalla composizione variabile in progettazione architettonica. Oltre a numerosi progetti per concorsi e per mostre, BKK-2 ha progettato la biblioteca e la scuola di musica di Gänserndorf, nell'Austria meridionale, due edifici adibiti a uffici e tre progetti residenziali a Vienna, due alberghi per studenti a Linz oltre all'edificio residenziale Sargfabrik a Vienna, per il quale il gruppo ha ricevuto l'Adolf Loos Prize nel 1996. I progetti più recenti includono studi concettuali per edifici complessi e multifunzionali a Vienna e anche il progetto per il department store di Praga in Wenzels' Square, in fase di costruzione. Nel 1997 è stata pubblicata una monografia su BKK-2 dalla Springer Verlag, nella collana Architektur Aktuell.

Founded in 1993 by Johann Winter, it works has a loose architectural team whose composition may vary. Besides a multitude of schemes for competitions and shows, BKK-2 designed the Gänserndorf Library and Music School in southern Austria, two office blocks and three projected apartment blocks in Vienna, two Student Hostels in Linz, besides the Sargfabrik Apartment Block in Vienna, which won it the 1996 Adolf Loos Prize. Its latest projects include idea studies of complex, multipurpose buildings in Vienna and the Department Store on Prague's Wenzels' Square, currently under construction. In 1997 a monograph on BKK-2 was printed by Springer Verlag, in the Architektur Aktuell series.

BKK-2

È una società di progettazione che opera nella progettazione architettonica e urbanistica, nel disegno industriale e nella grafica. I partner Augusto Cagnardi, Pieluigi Cerri e Vittorio Gregotti vengono affiancati da un team di architetti, planner, designer, visualizer: circa 70 persone nelle sedi italiane. L'attività si esprime attraverso progettazioni architettoniche di grande scala e i piani urbanistici generali e di dettaglio commissionati prevalentemente dalle amministrazioni pubbliche, così come attraverso la progettazione di interventi, interni, di allestimenti e la progettazione grafica e navale, l'immagine coordinata, il design commissionati da privati e società industriali. Si esprime anche nel campo della ricerca, nella partecipazione a concorsi, nella redazione della rivista *Rassegna*. L'attività si svolge prevalentemente in Italia ma molti progetti sono stati redatti e realizzati all'estero in Algeria, Belgio, Cecoslovacchia, USA, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, Portogallo, Arabia Saudita, Spagna, Svizzera, Ucraina.

This firm works in the fields of architecture, urban planning, industrial design and graphic design. The partners, Augusto Cagnardi, Pierluigi Cerri and Vittorio Gregotti, are assisted by a team of architects, planners, designers and visualizers: around 70 people in the Italian offices. The partnership produces large-scale urban schemes, plus detailed and general master plans largely commissioned by governments. In addition, the studio produces designs for buildings, interiors, installations, graphic design, naval architecture, corporate images and designs commissioned by individuals and manufacturers. It also does research, participates in competitions, and edits Rassegna *magazine. Italy is the chief focus, but many schemes have been devised and executed abroad in Algeria, Belgium, Czechoslovakia, the USA, France, Germany, Great Britain, Japan, Portugal, Saudi Arabia, Spain, Switzerland and Ukraine.*

Gregotti Associati

Group 91 nasce dalla collaborazione di 8 studi professionali di architettura: Shay Cleary Architects, Grafton Architects, Paul Keogh Architects, Mc Cullough Mulvin Architects (1991-96), McGarry Ni Eanaigh Architects, Shane O'Toole & Michael Kelly, O'Donnell e Tuomey Architects, Derek Tynan Architects. Dodici dei tredici titolari di studio si sono laureati presso l'University College di Dublino. I membri del Group 91 insegnano all'University College di Dublino e al Dublin Institute of Technology. Alla base della decisione di costituire un gruppo di lavoro così vasto ed eterogeneo per la realizzazione di Temple Bar a Dublino c'è la convinzione che la progettazione urbanistica e l'interpretazione della città richiedono una diversità di idee e di competenze che non possono essere fornite da un approccio individuale. Anzi, queste discipline vengono arricchite dall'interazione di punti di vista e attitudini differenti portati avanti con il consenso di tutti.

Group 91 was born when 8 architecture offices decided to collaborate. They are: Shay Cleary Architects, Grafton Architects, Paul Keogh Architects, McCullough Mulvin Architects (1991-96), McGarry Ni Eanaigh Architects, Shane O'Toole & Michael Kelly, O'Donnell and Tuomey Architects, Derek Tynan Architects. Twelve of the thirteen partners received their degrees from the University College of Dublin. The members of Group 91 teach at Dublin's University College and Institute of Technology. The reason for setting up such a vast, heterogeneous working group for the Dublin Temple Bar project lay in their conviction that planning and interpreting the city calls for diverse ideas and skills. They cannot be supplied by an individual approach. These disciples actually are enhanced by the interaction of differing viewpoints and attitudes which everybody agreed on and developed.

Group 91

Alfredo (Walter) Häberli nasce a Buenos Aires nel 1964. Tra l'88 e l'89 partecipa a un gruppo di lavoro alla Siemens di New York al Produkt Entwicklung Roericht di Ulm. Nell'88 inizia a collaborare al Museum für Gestaltung di Zurigo, dove con Christophe Marchand cura la realizzazione di numerosi allestimenti per mostre. Christophe Marchand nasce a Friburgo nel 1965. Si laurea in Industrial Design con Alfredo Häberli presso la Höhere Schule für Gestaltung di Zurigo. Nel 1991 cominciano a lavorare insieme a un lavoro di ricerca "Ecology as Design" per il quale ricevono una borsa di studio dalla Fondazione IKEA ma è nel 1993 che aprono uno studio insieme a Zurigo per sviluppare progetti di industrial design. Dal '95 insegnano alla Schule für Gestaltung di Zurigo e Basilea e alla Domus Academy di Milano. Nel 1996 hanno curato l'allestimento per la mostra "Bruno Munari - making the Art Visible" al Museum für Gestaltung di Zurigo. Nel 1998 Häberli ha progettato con Martin Greenland il ristorante italiano Teca di Londra mentre lo studio ha organizzato la mostra di Interieur 98 "Street of Young Designers" a Courtrai.

Alfredo (Walter) Häberli was born in Buenos Aires in 1964. From 1988 to 1989 he took part in a working group at Siemens in New York and the Ulm Produkt Entwicklung Roericht. In 1988 he began to work for the Museum für Gestaltung in Zurich, where he and Christophe Marchand designed the installations of a host of shows. Christophe Marchand was born in Fribourg in 1965. He received his degree in Industrial Design from Zurich's Höhere Schule für Gestaltung where he trained with Alfredo Häberli. In 1991 they began to work together on a research project "Ecology as Design," which was funded by the IKEA Foundation. But in 1993 they opened their studio in Zurich to develop industrial design. Since 1995 they have taught at the Schule für Gestaltung in Zurich and Basel and the Milan Domus Academy. In 1996 they designed the exhibit "Bruno Munari - Making Art Visible" hosted at Zurich's Museum für Gestaltung. In 1998 Häberli and Martin Greenland designed the Italian restaurant, Teca, in London, while the office organized the Interieur 98 show "Street of Young Designers" in Courtrai.

Alfredo Häberli
Christophe Marchand

Nato a Rheine in Westfalia nel 1933, si laurea al Politecnico di Stoccarda e di Berlino nel 1959. Dal 1962 svolge la libera professione a Berlino. Dal 1973 è titolare della cattedra di progettazione e teoria architettonica e dal 1986 di quella di progettazione e urbanistica presso l'Università di Dortmund. Nel 1975 crea la "Giornata dell'architettura di Dortmund" che dirige fino al 1983. Dal 1986 al 1991 è Irwin S. Chanin Distinguished Professor alla Cooper Union di New York. Dal 1994 è professore alla Kunstakademie di Düsseldorf. Dal 1979 al 1987 dirige la "Internationale Bauausstellung Berlin IBA" (aree di nuova progettazione). Dei molti progetti si ricordano: l'officina centrale della nettezza urbana Berlin-Tempelhof (1969-79), l'ospedale di Berlin-Neukölln (1975-82), il Quartier Park Lenné a Berlino (1976-77), il museo di Preistoria a Francoforte sul Meno (1980-86), la Galleria Civica e il Museo Lütze a Sindelfingen (1987-90), la Galleria Civica a Kornwestheim (1988-90), il Museo d'Arte Moderna Hamburger Bahnhof a Berlino (1989-93); Haus der Medien (1984-91); il nuovo Museo di Arte Contemporanea di Chicago (1990-1996).

PHOTO: ERIK-JAN OUWERKERK

Born in Rheine in Westfalia in 1933, he received his degree at the Stuttgart and Berlin Polytechnics, in 1959. Since 1962 Kleihues has had his own practice in Berlin. Since 1973 he has had the chair of architectural theory and design, while since 1986 he has had the chair of architectural design and planning at the University of Dortmund. In 1975 he created the "Dortmund Architecture Day" which he headed until 1983. From 1986 to '91 he was Irwin S. Chanin Professor at New York's Cooper Union. Since 1994 Kleihues has taught at the Kunstakademie in Dusseldorf. From 1979 to 1987 he was director of the Internationale Bauausstellung Berlin IBA (New Building). The best known of his numerous designs are: the Main Berlin-Tempelhof Urban Waste Plant (1969-79), the Berlin-Neukölln Hospital (1975-82), Berlin's Park Lenné District (1976-77), the Prehistory Museum in Frankfurt on the Main (1980-86), the Sindelfingen Municipal Art Gallery and Lütze Museum (1987-90), the Kornwestheim Municipal Art Gallery (1988-90), the Hamburger Bahnhof Modern Art Museum in Berlin (1989-93), the Haus der Medien (1984-91) and Chicago's new Contemporary Art Museum (1990-'96).

Josef Paul Kleihues

Nasce a Lodz in Polonia nel 1946 e diventa cittadino americano nel 1965; dal 1989 il suo studio di architettura ha sede a Berlino. Studia musica in Israele, consegue il BA alla Cooper Union di New York e un diploma post-laurea in storia e teoria dell'architettura alla Essex University, in Inghilterra. Ha insegnato e tenuto lezioni in molte università in tutto il mondo. Attualmente è professore a UCLA e insegna anche al Berlage Instituut di Amsterdam e all'ETH di Zurigo. Ha vinto numerosi premi, tra cui, recentemente, l'American Academy of Arts and Letters Award for Architecture. Attualmente sta realizzando il Felix Nussbaum Museum a Osnabrück, in Germania; il Berlin Museum con il Museo ebraico a Berlino; l'Imperial War Museum of the North a Manchester e L'Uozo Mountain Pavillion a Uozo, in Giappone.

FOTO LUCA VIGNELLI

Daniel Libeskind was born in Poland in 1946. He became an American citizen in 1965 and now his architectural practise has been based in Berlin since 1989. He studied music in Israel, received his professional architectural degree at the Cooper Union for the Advancement of Science and Arts in 1970 in New York and a post-graduate degree in History and Theory of Architecture at the School of Comparative Studies at Essex University in 1972. He has taught and lectured at many universities worldwide. Currently he is a professor at UCLA, Guest Professor at the Berlage Instituut, Amsterdam and ETH, Zurich. He has been the recipient of numerous awards, most recently the American Academy of Arts and Letters Award for Architecture. Currently several projects by Libeskind are under construction: the Felix Nussbaum Museum at Osnabrück, Germany; the Berlin Museum with the Jewish Museum, Berlin; the Imperial War Museum of the North, Manchester and the Uozo Mountain Pavillion at Uozo, Japan.

Daniel Libeskind

È costituita da Alberto Lievore, Jeannette Altherr e Manel Molina, che si sono uniti in società nel 1991. Alberto Lievore (Buenos Aires, 1948) si è laureato in architettura all'Università di Buenos Aires. Trasferitosi a Barcellona, ha fatto parte del Gruppo Berenguer nel 1977 insieme a Jorge Pensi e Norberto Chaves, con i quali ha creato il SIDI, piattaforma di lancio internazionale del design catalano. Nel 1984 ha costituito studio proprio dedicandosi al design industriale, attività alla quale accosta quella di art director e consulente per diverse aziende. Jeannette Altherr (Heidelberg, 1965) ha studiato industrial design a Darmstadt e a Barcellona; lavora dal 1989 con Albero Lievore. Manel Molina (Barcellona, 1963) ha studiato interior decoration e industrial design alla scuola EINA di Barcellona. Dal 1985 al 1989 ha collaborato con Miguel Milá e ha realizzato in proprio progetti di interior design, restauro, industrial design, allestimenti per stand e mostre. Attualmente lo studio realizza progetti di interior design, packaging, industrial design e fa da consulente e art director per aziende in Spagna, Germania e Italia.

FOTO OLIVER CARLI SACCO

The firm comprises Alberto Lievore, Jeannette Altherr and Manel Molina, who formed a partnership in 1991. Alberto Lievore was born in Buenos Aires in 1948 and received his degree in architecture from the University of Buenos Aires. After moving to Barcelona, he was a member of the Berenguer Group in 1977 with Jorge Pensi and Norberto Chaves; together they set up the SIDI, a platform for launching Catalan design. In 1984 the architect set up his own office, devoting himself to industrial design. He also works as art director and consultant for various companies. Jeannette Altherr was born in Heidelberg in 1965 and studied industrial design in Darmstadt and Barcelona; she has been working with Alberto Lievore. Manel Molina was born in Barcelona in 1963 and studied interior decoration and industrial design at the Barcelona EINA. From 1985 to 1989 he worked for Miguel Milá and has conceived interior designs, restorations, industrial design and stand and exhibition designs on his own. At present, the studio does interior design, packaging, industrial design, plus art direction and consulting for firms in Spain, Germany and Italy.

Lievore Asociados

Nasce a Fumel (Lot et Garrone) nel 1945. Si laurea nel 1971. Cofondatore nel 1976 del movimento "Mars 1976". È Chevalier de l'Ordre du Mérite e Chevalier des Arts et Lettres (1983); Grand Prix d'Architecture (1987); il miglior edificio francese dell'87 è il suo Institut du Monde Arabe. Nel 1989 si associa con Emmanuel Cattani. Nel 1991 è vice-presidente dell'IFA. Dei molti progetti realizzati ricordiamo: il Centro medico-chirurgico di Val Notre Dame a Bezons (1987); il complesso di 114 abitazioni Némausus I a Nîmes (1987); il Centro di documentazione del CNRS a Nancy (1989); l'Hôtel Amat nei pressi di Bordeaux (1989); lo stabilimento Poulain a Blois (1991); l'Hôtel Les Thermes a Dax (1992); il Teatro dell'Opera a Lione (1993); la sede della Fondation Cartier a Parigi, il centro commerciale a Lille e lo stadio di Saint-Denis (1994). Progetti in corso di realizzazione: la Musikhalle a Lucerna, Mediapark Block 1 a Colonia; Città giudiziaria a Nantes. Tra i progetti in fase di studio: Museo della pubblicità al Louvre di Parigi; mostre all'Expo 2000 di Hannover; edificio a torre per uffici a Tokyo.

He was born in Fumel (Lot et Garrone) in 1945. He received his degree in 1971. In 1976 he was a co-founder of the Mars 1976 Movement. Nouvel is Chevalier de l'Ordre du Mérite and Chevalier des Arts et Lettres (1983); he won the Grand Prix d'Architecture (1987): the architect's Institut du Monde Arabe was the best French building of 1987. In 1991 he and Emmanuel Cattani became partners. In 1991 he was Vice-President of the IFA. The best known of his many schemes are: the Val Notre Dame Medical-Surgery Center in Bezons (1987); the 114-apartment Némausus I Housing Complex in Nîmes (1987); the CNRS Documentation Center in Nancy (1989); the Hôtel Amat near Bordeaux (1989); the Poulain Plant in Blois (1991); the Hôtel Les Thermes in Dax (1992); the Lyon Opera House (1993); the Cartier Foundation Headquarters in Paris, the Lille Shopping Center and the Saint-Denis Stadium (1994). Projects under construction: ; the Lucerne Musikhalle, the Mediapark Block 1, Cologne; the Nantes Courthouse Complex. Schemes being studied: the Louvre's Advertising Museum; exhibitions at the Hannover Expo 2000 and a Tokyo office high-rise.

Jean Nouvel

"Dal 1966 rispondo a chi mi chiama Fabio Novembre.
Dal 1992 rispondo anche a chi mi chiama 'architetto'.
Ritaglio spazi nel vuoto gonfiando bolle d'aria e regalo spilli appuntiti per non darmi troppe arie.
I miei polmoni sono impregnati del profumo dei luoghi che ho respirato e quando vado in iperventilazione è soltanto per poi starmene un po' in apnea.
Come polline mi lascio trasportare dal vento convinto di poter sedurre tutto ciò che mi circonda.
Voglio respirare fino a soffocare.
Voglio amare fino a morire".

"Since 1966, I've responded to those who call me Fabio Novembre. Since 1992, I've responded to those who also call me 'architect'. I cut out spaces in the vacuum by blowing air bubbles, and I make gifts of sharpened pins so as to insure I never put on airs. My lungs are imbued with the scent of places that I've breathed, and when I hyperventilate it's only so I can remain in apnea for awhile. As though I were pollen, I let myself go with the wind, convinced I'm able to seduce everything that surrounds me. I want to breathe till I choke. I want to love till I die".

Fabio Novembre

Nasce a Barcellona nel 1941. Studi: Scuola di Arti e Mestieri (1955-60); Scuola Tecnica e Superiore di Architettura di Barcellona (1958-65). Dal 1961 al 1964 lavora presso lo studio di Federico Correa e Alfonso Milá. Nel 1964 crea lo Studio PER insieme agli architetti Pep Bonet, Cristian Cirici e Lluís Clotet. Con quest'ultimo ha lavorato in quasi tutti i suoi progetti fino al 1984. Partecipa a: Triennale di Milano (1979, 1983, 1985); Biennale di Venezia (1980), Transformation in Modern Architecture MoMA, New York (1979); Idee Prozess Ergebnis, Berlino (1984); Contemporary Landscape, Kyoto/Tokyo (1985); Documenta Kassel (1987). Nel 1987 fonda con Carelz Diaz lo Studio Tusquets, Diaz & Assoc. per lo sviluppo delle sue opere architettoniche. Premi: Premio Nacional de Diseño (1988), Premio Ciudad de Barcelona, Premio ARDI-Montblanc 1993 per il miglior designer degli ultimi cinque anni. Tra le sue opere più importanti, ricordiamo: il Palazzo della Musica Catalana a Barcellona, edificio residenziale a Fukuoka-Kashii, Cantine Chandon a Sant Cugat Sesgarrigues, Barcellona e l'auditorio Kraus a Las Palmas de Gran Canaria.

FOTO RAMAK FAZEL

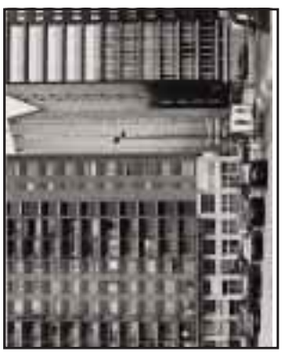
He was born in Barcelona in 1941. Studies: School of Arts and Crafts (1955-60); Technical and Higher School of Architecture in Barcelona (1958-65). From 1961 to 1964 he worked at the office of Federico Correa and Alfonso Milá. In 1964 created Studio PER, with architects Pep Bonet, Cristian Cirici and Lluis Clotet. With the latter he worked on nearly all projects up till 1984. Has participated in: Milan Triennale (1979,1983,1985); Venice Biennale (1980); Transformation in Modern Architecture, MoMA, New York (1979); Idee Prozess Ergebnis, Berlin (1984); Contemporary Landscape, Kyoto/Tokyo (1985); Documenta Kassel (1987). In 1987 he founded with Carelz Diaz Studio Tusquets, Diaz & Assoc. for the development of all his architectural works. Prizes: Nacional de Diseño (1988), Ciudad de Barcelona, ARDI-Montblanc 1993 for best designer of the last five years. Among his most important works, we remember: the Palace of the Catalan Music Barcelona, residential building at Fukuoka-Kashii, cave Chandon in Sant Cugat Sesgarrigues, Barcellona and auditorium Kraus in Las Palmas de Gran Canaria.

Oscar Tusquets Blanca

FOTO BERNARD PLOSSU

La copertina *The cover*

Gabriele Basilico



Riparare la città
Repairing the city

Credo che esista sempre, nel lavoro di un architetto, di un paesaggista, di un fotografo o di chiunque sia impegnato nella ricostruzione del mondo esterno attraverso l'immagine, l'istinto a ricomporlo ritrovando nuovi equilibri che lo ridefiniscano... Personalmente mi rendo conto di cercare un ordine ogni volta che guardo nel vetro smerigliato della macchina fotografica, quando gioco con la prospettiva oppure con la sua assenza.

I believe that *the work of architects, landscape architects, photographers and anybody else who goes about reconstructing the world outside through images always has contained the instinct to recreate it, finding new equilibriums that redefine it... I personally realize that I am seeking order every time I look into the ground glass of the camera, when I play with the perspective or its absence.*

1

1, 2 Due foto tratte dal volume *La città interrotta,* pubblicato da Actar, Barcellona, nel novembre 1998. Fotografie e testo sono di Gabriele Basilico. Il libro presenta una serie di foto che Basilico ha dedicato appositamente a Milano tra il 1995 e il 1996. Le immagini esplorano il centro e la periferia della città privilegiando la forma urbana e il suo contesto piuttosto che gli edifici singoli.
3 Milano, 1983 (tratta da *Nelle altre città*, Art& Edizioni delle Arti, 1997).
4 Milano, 1989 (tratta da *Nelle altre città*, Art& Edizioni delle Arti, 1997).
5 Lérida, 1995 (tratta da *Nelle altre città*, Art& Edizioni delle Arti, 1997).

1,2 *Two pictures from* La città interrotta, *published by Actar, Barcelona in November, 1998. Both the photographs and text are by Gabriele Basilico. The volume features a set of his pictures taken explicitly of Milan in 1995 and 1996. The images explore the downtown and outlying districts, focusing on urban form and its context rather than single structures.*
3 *Milan, 1983 (*Nelle altre città, *Art& Edizioni delle Arti, 1997).*
4 *Milan, 1989 (*Nelle altre città, *Art& Edizioni delle Arti, 1997).*
5 *Lérida, 1995 (*Nelle altre città, *Art& Edizioni delle Arti, 1997).*

Gabriele Basilico è uno tra i più noti fotografi 'documentaristi' oggi in Europa: suo campo di ricerca sono la città e il paesaggio industrializzato. Architetto di formazione, lavora professionalmente come fotografo di architettura per l'editoria, l'industria e le istituzioni pubbliche e private. Nel 1984-85 ha partecipato alla Mission Photographique de la D.A.T.A.R., voluta dal governo francese per documentare la trasformazione del paesaggio nazionale contemporaneo. Successivamente è stato invitato a partecipare a numerose iniziative analoghe in differenti Paesi d'Europa: Italia, Francia, Paesi Bassi, Germania, Svizzera, Austria, Spagna, Portogallo. Nel 1990, per la mostra "Porti del Mare" ha ricevuto a Parigi il Prix Mois de la Photo. Nel 1994 la Fondazione/Galleria Gottardo di Lugano gli ha dedicato un'ampia retrospettiva ragionata su 15 anni di fotografie (1978-1993), raccolte nel libro *L'esperienza dei luoghi*, mostra attualmente itinerante nei principali musei europei. Il 15 settembre '96 la giuria internazionale della VI mostra di Architettura della Biennale di Venezia gli ha attribuito il premio Osella d'Oro per la fotografia di architettura contemporanea. Le sue opere sono presenti nelle collezioni d'arte di diversi musei e istituzioni pubbliche e private internazionali. Ha progettato e realizzato mostre e libri fotografici sul proprio lavoro.

Gabriele Basilico is one of the best known European 'documentarian' photographers today: his field is the city and industrial landscape. Having trained as an architect, he works as a professional photographer of architecture for publishers, manufacturers and public and private-sector institutions. In 1984-85 he took part in the French government's D.A.T.A.R. Mission Photographique to document the transformation of the country's contemporary landscape. Subsequently, he has been invited to participate in numerous similar undertakings in various European nations: Italy, France, The Netherlands, Germany, Switzerland, Austria, Spain and Portugal. In 1990 he received the Prix Mois de la Photo in Paris for the "Ports" exhibition. In 1994 the Lugano Gottardo Foundation/Gallery hosted a vast retrospective of fifteen years of Basilico's pictures (1978-1993) which is currently traveling around the main European museums. These works have been printed in* L'esperienza dei luoghi. *On September 15, 1996 the international jury of the 6th Architecture Biennial in Venice awarded him the Osella d'Oro prize for contemporary architectural photography. His works are owned by the art collections of various museums and private and public international organizations. He has designed and executed shows and photography books of his own work.

2

3

4

5

Finito di stampare il *Printed on* 22.10.98